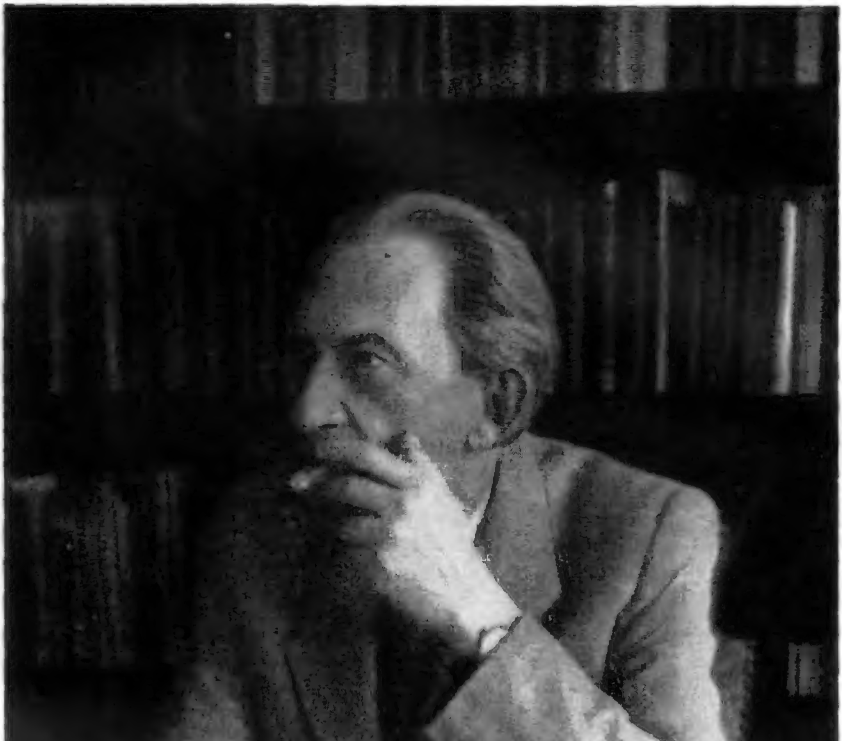
LUKÁCS GYÖRGY

NÉMET REALISTÁK

LUKÁCS GYÖRGY

NÉMET REALISTÁK

SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ
1955



Lukács György

Ez az esszé-gyűjtemény szerves folytatása *Goethe és kora* című könyvemnek. Mindaz, amit ott a témák kezelésének töredékes jellegéről mondottam, erre a könyvre talán még nagyobb mértékben vonatkozik. Ha felsorolnám azokat a fontos, itt részletesen nem tárgyalt írókat, akik engem szenvedélyesen érdekelnek, ez talán több helyet venne igénybe, mint a tartalomjegyzék. Itt csak azzal kapcsolatban szeretnék kifejezést adni különleges sajnálkozásomnak, hogy mindeddig nem volt számomra lehetséges Friedrich Hebbel és legkivált E. Th. A. Hoffmann produkciójának részletes tárgyalása. Ugyanez áll a XX. század irodalmára. Elég, ha arra hivatkozom, hogy olyan kiváló írókról, mint Anna Seghers és Bert Brecht, e kötet nem tartalmaz tanulmányokat. (Heinrich Mann működésének egyik kiemelkedő részét *A történelmi regény* című művemben tárgyaltam.)

A könyv előadásmódjának e szubjektíve töredékes jellege mellett természetesen a németországi irodalmi fejlődésben önmagában, objektíve is van valami töredékes. Hiányzik belőle a folytonosság. Ahhoz, hogy ezt a hiányt egyetlen szempillantással világosan átlássuk, elegendő, ha Oroszországnak Puskintól Gorkijig terjedő irodalmi fejlődésére gondolunk. Akkor is, ha a modern francia irodalmat vizsgáljuk, mely a XVIII. századi irodalomból nő ki, és azt a vonalat követi, mely Laclos-tól és Constant-tól Balzachoz és Stendhalhoz, Flaubert-hez és Zolához, majd Anatole France-hoz, Roger Martin du Gard-hoz és Aragonhoz vezet, szemünkbe tűnik a német fejlődés ellentéte: az, hogy a német fejlődésből mennyire hiányzik a folytonosság. Hasonló ellenképet vehetünk szemügyre az angol irodalomban is.

Mi a német irodalmi fejlődés e szakadozottságának oka? Mindenekelőtt a német állapotok anakronizmusa a nyugat-európai polgári fejlődéshez képest. A fiatal Marx a negyvenes években világosan felismerte ezt a jelenséget és okait. A *Német—Francia Évkönyvek*ben (Deutsch-Französische Jahrbücher) a következőket írta: „Ha az ember kapcsolatba akarna lépni a német *status quo*val — még, ha az egyedül megfelelő módon is, azaz negatívan, — az eredmény még mindig *anakronizmus* lenne. Még politikai jelenünk tagadása is beporosodott tény a modern népek történelmi lomtárában . . . Ha én az 1843-as német állapotokat tagadom — francia időszámítás szerint alig vagyok az 1789-es

esztendőben, még kevésbé a jelen gyújtópontjában." De a fiatal Marx ugyanolyan világossággal látja a német fejlődés másik oldalát is: „Amint a régi népek előtörténetüket a képzeletben, a *mitológiában* élték át, úgy éltük át mi, németek utótörténetünket gondolatban, a *filozófiában*. Mi *filozófiai* kortársai vagyunk a jelennek, anélkül, hogy *történelmi* kortársai lennénk. A német filozófia *eszményi megtoldása* a német történelemnek... Ami a haladott népeknél *gyakorlati* meghasonlás a modern állami viszonyokkal, az Németországban, ahol ezek a viszonyok még egyáltalán nem is léteznek, mindenekelőtt *kritikai* meghasonlás ezeknek a viszonyoknak filozófiai tükröződésével."

A németországi ideológiai helyzetnek ez a jellemzése teljes egészében ráillik ezeknek az esztendőknek német irodalmára. Az öreg Goethének oly sűrűn bírált negatív állásfoglalása korának német irodalmával szemben — mely ellentétben áll angol, francia és olasz kortársai iránt való hevesen igenlő magatartásával — szintén erre az ellentmondásra vezethető vissza, mely a társadalmi alap és az ideológia között fennállt. És az öreg Goethe ezt a meghasonlottságot fájdalmasan érezte. Egy levelében, melyet Knebelnek írt, lelkesen nyilatkozik Manzoni produkciójáról és rezignáltan fűzi hozzá: „Óh, hát mért is nem lehet egy német kortársnak ugyanazt a szolgálatot tenni?"

A német állapotoknak ez az általános anakronizmusa legkoncentráltabban és legfelfokozottabban abban jelenik meg, hogy Németországban keletkezőben volt egy nemzeti irodalom, anélkül, hogy rendelkezett volna — alapként — egy egyesült nemzettel. Ebből elsősorban az következik, hogy a német irodalom termékeinek részint túlhajtottan individualista, részint provinciális jellegük van. És a provincializmus leküzdésére irányuló kísérletek, a nemzeti jellegért, a nemzeti pátoszért stb.-ért folyó harcok — reálisan meglevő nemzet hiányában — átcsapnak az elvontan világpolgáriba vagy az általános-emberibe. Az olyan eszméket, mint ember, emberiség, emberfaj — talán sehol a világirodalomban nem fejezik ki olyan hévvel, mint a német klasszikában.

Így jönnek létre a német irodalom nagy szintézisei: a Goethe—Schiller-időszak Weimarban, a jenai romantika. Eddig természetesen csak a társadalmi alapok általános egyformaságát emelhettük ki, és ezért a szellemi és művészi kérdésfeltevések formálisan egyformának tűnnek. A németországi „művészi korszak" nagysága, egészen általánosságban kifejezve, azon alapszik, hogy szellemileg és művészileg a fejlődésnek gondolati struktúrákat és embertípusokat előlegez, noha önmagában gyenge, s a valóságban csak szűkösen meglevő lét-szimptómák alapján. A gondolkodásnak és alakításnak a lét-alaphoz való ilyetén viszonya egyben meghatározza e magatartás szellemi és művészi korlátait.

De ezen az alapon belül — mely általánosságban, létét tekintve, egyforma — világosan észre kell vennünk az alapvető, tartalmi, iránybeli különbségeket,

sőt, ellentéteket a klasszikus Weimar és a romantikus Jena között (Heidelbergről nem is beszélve). Csak Weimarra érvényesek Marx fent idézett szavai a német anakronizmus ideológiailag haladó oldaláról. Ezzel szemben a romantikus Jena éppúgy kortársa, eszmei kifejeződése a restaurációnak, amint Goethe és Schiller, Fichte, Schelling és Hegel Weimarja a francia forradalomnak, és a feltörő Napóleonnak kortársa volt. Marx a fent idézett fejtegetések folyamán a német társadalom fejlődésének irányáról prófétikus szavakat mond. Azt írja, Németország „osztozott e fejlődés *fájdalmaiban*, anélkül, hogy örömeiben, anélkül, hogy részleges kielégüléseiben osztozott volna... Németország tehát egy szép napon az európai hanyatlás színvonalán fogja találni magát, anélkül, hogy valaha is az európai emancipáció színvonalán lett volna." Ámde e fejlődés szellemi-művészi előlegezése már megvan a német romantikában. A fiatal Friedrich Schlegel sziporkázóan szellemes esszéi és aforizmái előre megsejtenek egyet s mást a polgári dekadencia esztétikájából és etikájából. És még világosabban, mert zseniálisan megformálva, domborodnak ki a dekadenciának — az általánosan európainak és a specifikusan németnek — ezek a vonásai a német romantika legnagyobb költőjének, Heinrich von Kleistnek egyes műveiben.

Ennek az ellentétnek hangsúlyozása után visszatérünk a német klasszika és romantika lét-alapjának közös voltához. Mindezeknél a szellemi és művészi szintéziseknél felettébb gyenge hazai létalapról van szó. Jelentékeny németek látnak egy meghatározott világkonstellációt — vagy haladó vagy reakciós módon látják — a fogalom szintjére emelik, megformálják a vele kapcsolatban felmerülő emberi típusokat. De ez a gondolkodás és alakítás nem támaszkodik széles és gazdag társadalmi létre, mint az akkori Angliában vagy Franciaországban, melyeknek sokrétű reális fejlődési tendenciáit ott úgy ábrázolják, hogy az ellentétes megoldásokon is átdereng a közös társadalmi fejlődési bázis; így tartozik össze Balzac és Stendhal; ebben az értelemben Tolsztoj, Dosztojevszkij és Szaltikov-Scsedrin egymáshoz tartozó kortársak. Ez az összetartozás — mely az objektív, kibontakozott társadalmi létben gyökeredzik — a „művészi korszak" német irodalmából hiányzik. Nagysága, mint már jeleztük, abban van, hogy előlegezi a fejlődési tendenciákat gyengébb, szűkösebb lét-szimptómák alapján. De ugyanez a kapcsolat társadalmi alap és ideológia között meghatározza a gondolkodás és az alakítás határait is. Amint a klasszikus német filozófia elméleti szintézisei csak idealisztikusan misztifikált fogalmi rendszerezések lehettek — hasonlóan az ilyen megformálás költői szintézisei is csak elszigetelt személyiségek zseniális tettei lehettek. Az öreg Goethe világosan látta is a német irodalmi fejlődésnek ezt a gyengeségét. Egy beszélgetésében, melyet Eckermannal Walter Scottnak *Rob Roy*áról folytatott, Scott ábrázolásának dicséretéhez a következő elmefuttatást fűzi hozzá: „Hát láthatjuk, mi az angol történelem, és mit jelent, ha egy derék költő ilyen örökséget kap. Ezzel szemben a mi öt kötetes német történelmünk igazi szegénység,

úgy, hogy a *Götz von Berlichingen* után rögtön vissza is vonultunk a privát életbe... ami persze nem ért sokat."

Goethének ezek a fejtegetései, magától értetődően a korabeli Németországra, mint irodalmi anyagra is vonatkoznak.

Abból azonban, hogy a német költői szintézisek társadalmilag szükségszerű módon ennyire hangsúlyozott személyes jelleggel bírnak, természetesen korántsem következik az, hogy a német irodalom a legnagyobb személyiségek irodalma, mint ezt a soviniszta irodalomtörténet hangsúlyozni szokta. Persze, az irodalom sehol sem oly önfejűen individualista, mint Németországban, gyakran még akkor is, amikor tartalmilag példás összefoglalásokat akar nyújtani. Nincs a németen kívül egyetlen nagy irodalom sem, mely a legtöbb írónál úgy tűnik, mintha elölről kezdődnék. És a társadalmi alapok folytán, ez minden irányzatra vonatkozik, a haladókra éppúgy, mint a reakciósokra. A *Wilhelm Meister* éppoly „magányos" alkotás, mint a *Michael Kohlhaas* — a *Minna von Barnhelm* nem kevésbé, mint a *Prinz von Homburg*. Még E. Th. A. Hoffmann-nak a romantikus novellairodalommal való összefüggése is külsőséges és felületes.

Ennek ellenére, hamis lenne, ha a német irodalomban csak egyéniségeket, vagy csak irodalmi irányzatokat látnánk. Éppen a „művészi korszak" — mint már jeleztük — minden társadalmi-történeti gyengesége mellett a haladás és a reakció közötti leghevesebb összeütközéseknek korszaka, ha ez közvetlenül csak ideológiai területen, a művészetben, a vallásban és a filozófiában ment is végbe. Ha ezeket az összeütközéseket politikailag desiffrírozzuk, láthatjuk szokatlan élességüket. És ez nem véletlen, mert a haladó német irodalom Lessingtől Heinéig éppen a németországi demokratikus forradalom ideológiai előkészítése volt.

Ennek a helyzetnek természetesen mély hatása van a német realizmus megformálására, és mindenekelőtt keletkezésére. Mennél magasabb az ideológiai színvonal, mennél inkább az európai fejlődés szintjére emelkednek íróilag a problémák — annál inadekvátabbnak bizonyul az anyag, a korabeli és történelmi német valóság, az ábrázolás számára. Nem véletlen, hogy a nagy német drámában csak egészen kivételesen jut szóhoz a német valóság. A *Kabale und Liebe* (Ármány és Szerelem) és a *Maria Magdalena* között űr van; sőt, még az is kivétel, ha nagy német drámák a német múltat választják tárgyul: a *Fiesco* és a *Don Carlos*, a *Nathan der Weise* (Bölcs Náthán) és a *Maria Stuart*, a *Jungfrau von Orleans* (Orleans-i szűz) és a *Robert Guiscard* — ezek a németek „aktuális drámái", a *Götz von Berlichingen* vagy a *Hermannsschlacht* ritka kivétel. Igen hasonló a helyzet a nagy epikában. Persze, ott — ha az anyagot nézzük — német tematika áll előttünk; mégis, az utópisztikusan stilizált forma a *Wilhelm Meister*ben, a fantasztikus forma E. Th. A. Hoffmann-nál világosan mutatja, hogy a francia—angol valósághoz képest mennyire alkalmatlan a német élet e nagy epikai megformálás számára. Mindezek a művek egyszeri,

egyéni szintézisek, és nem szolgálhatnak alapul továbbképzés és továbbvitel számára, mint a franciák, angolok vagy oroszok esetében, ahol a reális társadalmi életben gyökeredző ábrázolásról volt szó.

A júliusi forradalommal bekövetkezett „a művészi korszak vége", de ez mindenekelőtt az ideológiai harcok kiéleződését jelentette, bomlását annak a formaszintézisnek, melyet a felvilágosodás, a klasszika és a romantika létrehozott. Bár objektíve úgy jelenik meg, mint Németország kapitalizálódásának erősbödése, a Zollvereinnek, a német egység gazdasági alapjának lassú, de feltartóztathatatlan növekedése. Kezdenek fellépni egy egységes polgári társadalomnak, a XIX. századi értelemben realista irodalom alapjának elemei. De ez az objektív gazdasági növekedés mindenekelőtt túlságosan lassú és gyenge ahhoz, hogy az irodalomra azonnal stílus-formálóan hathasson. A távolság továbbra is fennállott a német nyárspolgári valóság és az írói problémafelvetésnek túlnyomórészt még mindig szerfölött magasan megfogott általánossága, az ideológia felhő-régiójában lebegő tónus között. Ezért van az, hogy e periódus „aktuális drámái" még mindig a *Dantons Tod* (Danton halála) vagy a *Napoleon*, a *Judith* vagy az *Uriel Acosta;* ezért ingadozik ennek az átmeneti korszaknak legjelentékenyebb regénye, Immermann *Münchhausen*ja, stílus tekintetében még mindig a *Wilhelm Meister* és a romantika között, anélkül, hogy új tartalma számára realisztikus formát tudna találni; Heinének — a következőkben részletesen tárgyalt — *Reisebilder*- (Útiképek) stílusa ezért válik Balzac német ellen-képévé. Hebbel *Maria Magdalená*ja, mint magában álló, egyedüli kísérlet, csak megerősíti ezt a szabályt, mert az itt megformált nyomasztó nyárspolgári légkör, az abból születő perspektívátlanság e tekintetben leszorítja a darabot, mélyen az *Emilia Galotti* vagy az *Ármány és Szerelem* alá. Ez a kettősség természetesen nemcsak a drámában jut kifejezésre; mint éppen említettük, Immermann nagyszabású kísérlete éppen a német valóságon, mint irodalmi anyagon, az akkori Németország polgári társadalmának fejletlenségén szenved hajótörést. A goethei és a romantikus stíluselemek és a realizmus közötti harc a gazdaságilag és szociálisan visszamaradott Németország objektív társadalmi valóságának csak írói visszfényét adja, amikor az író megkísérli, hogy e valóságnak általános, s mégis valósághű kifejezést adjon. Ez a realizmus csak provinciálisan zárt, társadalmilag és szellemileg korlátozott életdarabkák kifejezésére alkalmas; gondoljunk csak a *Münchhausen* „Oberhof"-epizódjára, és Droste-Hülshoff *Judenbuch*jára. Hasonló problémák vetődnek fel Willibald Alexis történelmi regényeiben.

Így tehát, a XIX. századi német irodalom utolsó nagy haladó fellendülésének időszaka — objektív társadalmi okok folytán — nem képes a nagy formákban kialakítani semmilyen specifikusan német, időszerű, realisztikus stílust.

Az 1848-as forradalom leverése fordulópontot jelent, kettős értelemben. Először is, a polgárságnak — és vele együtt a polgári értelmiségnek — a

demokratikus forradalomért, Németország radikális demokratizálásáért folyó harca elapad, sőt, mondhatjuk, szinte megszűnik. Ezzel megtörik a Lessingtől Heinéig tartó nagy fejlődés. Amennyiben megmarad egy bizonyos stilisztikai folytonosság (Goethe, Schiller, Platen stb. hatása), akadémikus formalizmus jön létre: üres, halott, megmerevedett formák, melyekből éppen a klasszikus periódusnak, Németország demokratikus és nemzeti megújulásáért folytatott harcnak döntő tartalma teljességgel hiányzik.

Másodszor: 1848 veresége fordulópontot jelent a német kapitalizmus fejlődésében, és ezért a modern-polgári Németország keletkezéstörténetében is. Reakciós teoretikusoknak (A. Bartelsnak, Paul Ernstnek, H. Glocknernek) minden olyan irányú törekvése, hogy a XIX. század közepének irodalmából a német irodalom úgynevezett „ezüstkorszakát" konstruálják, éppen innen ered: a kapitalizmus növekedését kombinálják a német egység reakciós létrehozásával, s ebből a német irodalom és filozófia új fellendülését származtatják. Holott a német fejlődés problematikája éppen abban van, hogy a gazdasági előrehaladás olyan időben megy végbe, melyben a polgárság — különösen a német — politikailag és szociálisan már reakciós osztállyá vált. Ez a helyzet igen mély hatást gyakorol a német irodalomra. Az „ezüst kor" kifejezés ennek a fejlődésnek rendessé-stilizálását, és idealizálását jelenti, mélyreható ellentmondásainak elkenését, sőt, központi ideológiai és művészi gyengeségeinek erényekként való beállítását.

Hogy az 1848 utáni idő bizonyos értelemben előrehaladást jelent — nem kérdéses. Nemcsak a kapitalizmusnak immár gyorsabb fejlődése folytán, nemcsak a végre létrejött — habár reakciós formában létrejött — nemzeti egység folytán, hanem államilag és társadalmilag is. Engels kiemeli, hogy a negyvennyolc előtti porosz abszolutizmusnak „bonapartisztikus monarchiává" való átváltozása objektíve, a német viszonyok között, haladást jelent. De ilyen haladó elemek megállapítása egy olyan fejlődésben, melynek fővonala reakciós — egyben ellentmondások megállapítását is jelenti. Engels ezt alkalmilag igen pregnánsan hangsúlyozza a német gazdaságra és a német regényre vonatkozólag: „Csak a Zollverein (Vámszövetség) létesítésével jutottak a németek olyan helyzetbe, hogy a politikai gazdaságtant egyáltalán *megérthették*. Ettől az időtől kezdve indult meg valójában az angol és francia gazdaságtan importálása a német polgárság érdekében. A behozott anyagra csakhamar rátették kezüket a tudósok és bürokraták, és olyan módon dolgozták át, amely nem igen öregbítette a „német szellem" dicsőségét. Az írók és iparlovagok, kereskedők, iskolamesterek és bürokraták kotyvalékából aztán olyan német gazdasági irodalom keletkezett, amellyel unalom, sekélyesség, gondolattalanság, terjengősség és plagizálás dolgában csak a német regények vetekedhetnek."

Ez találó jellemzése az átlagnak, az általános színvonalnak. Természetesen, ez az irodalom mai perspektívából nézve, kevéssé érdekes, mivel ennek az időszaknak éppen legolvasottabb könyvei nyomtalanul elsüllyedtek. De akkor

is, amikor német regények bekerültek az irodalomtörténetbe, mint Gutzkow nagy regényei, mint Gustav Freytag vagy később Spielhagen, előtérbe kerülnek a német fejlődés nyárspolgárias vonásai, és rossz kompromisszumokra vezetnek az üressé vált klasszikus hagyományok (nevelési regény) és a sekélyes módon átvett nyugati befolyások (Eugène Sue Gutzkownál, Dickens Freytagnál) között. És a német élet új fordulata kimondja a halálos ítéletet a mindaddig nagy német dráma hagyománya felett, egy olyan dráma hagyománya felett, melynek színpada — Kleist szavaival szólva — „meg kell hogy szülessen", de melynek színpada — Németország politikai-társadalmi fejlődése folytán — sohasem született meg. A régi stílusú nagy német dráma Hebbellel kihal. Richard Wagner sikeresebb színpadi szintézise mindinkább megtelt azokkal a veszedelmesen reakciós tendenciákkal, melyek a német ideológiát egy 1870-hez, egy 1914-hez és egy 1933-hoz vezették. (Heinrich Mann Der Untertan — *Az alattvaló* — című regényében ragyogó szatírával megírja, hogy a vilmosi polgári „monumentalitás" hogyan függ össze a wagneri dráma bizonyos vonásaival.) Amennyiben dráma és színház között 1848 után összeköttetés jött létre, ez az összeköttetés a párizsi tendenciadarabok provinciális utánzása volt.

Heine ezt az átmenetet a következőképpen jellemzi: „A német szellem legkülönb virágai a filozófia és a dal. Ez a virágkor elmúlt, ehhez idillikus nyugalom kellett; Németország most mozgásba jött, a gondolat többé nem önzetlen; absztrakt világába betör a durva tény, a vasúti gőzmozdony ijesztő lelki megrázkódtatást vált ki bennünk, mely mellett nem születhetik semmilyen dal, a szén gőze elijeszti az éneklőmadarakat, és a gázvilágítás bűze megrontja a holdvilág illatos éjszakáját." Valóban, a német filozófia 1848 után több soha sem tért magához. És a líra lényeges vonala egy laposan artisztikus epigonság. Heine „matrác-sír"-i versei a letűnt virágkor német költészetének végső kicsengése.

De ezzel elintéztük az 1848 utáni német irodalmat? Semmi esetre sem. Csak azt kell leszögezni, hogy minden, ami valóban értékes, jövőbe mutató — a perifériára szorul. Ez a tény még földrajzilag is megmutatkozik: gondoljunk csak a svájci Gottfried Kellerre és C. F. Meyerre, a holsteini Theodor Stormra; mellesleg szólva: ennek az időnek egyetlen termékeny és eredeti drámaírója az osztrák Anzengruber. De ami ezenkívül, mint maradandó érték létrejött, bensőleg szintúgy az irodalom perifériájára szorult, mint Raabe és — közönségsikere ellenére — Fritz Reuter.

Itt nem térünk ki arra, mennyire kell Kellert német vagy svájci íróként felfognunk. (A problémát a Kellerről szóló cikkben tárgyaljuk.) Ámde annyi bizonyos, hogy mind a negyvennyolc előtti, mind a negyvennyolc utáni Németország döntő fontosságú volt Keller fejlődése szempontjából, és hogy a berlini emigrációból át kellett mentenie magát a svájci demokráciába, hogy íróilag igazán kibontakozhassék, hogy olyan nagy irodalmat teremthessen,

mely demokratikus meggyőződésének megfelel. Ez a tény ítéletet jelent az 1848 utáni egész német irodalmi fejlődés felett. Mennél nagyobb ékesszólással törekednek német irodalomtörténészek arra, hogy Gottfried Kellert a Goethe halála utáni németnyelvű irodalom központi alakjává tegyék, annál keményebben sújt le az ítélet a fejlődés általános vonalát illetően. Keller — svájci — életműve megmutatja, mi lehetett volna a német birodalomból, ha az 1848-as demokratikus forradalom győzött volna. Győzelmet jelenthetett volna a német szellem, és — ezáltal — a német irodalom ideológiai betegségei felett.

Raabe és Storm életműve is — a negatív vonásokban — világosan megmutatja ennek a megállapításnak igazságát. Amit ők és a hozzájuk hasonlók elértek — és ez nem kevés — az 1848 utáni német fejlődéssel szembeni oppozícióban vívták ki. És ha ez az életmű nem jelent többet az európai realizmus történetében — ha provinciális, szűkös és különc vonásokkal terhelt, — ez azért van így, mert Raabe és Storm oppozíciója nem volt határozott, nem volt elvileg elégséges.

Ezeknek az íróknak ez nem valamiféle személyes gyengesége, vagy legalábbis nem csak személyes gyengesége. Egyetlen országban sem megy végbe a polgári demokrácia letűnése oly gyorsan, oly csúfosan, mint Németországban 1848 után, és különösen 1870 körül és után. Bár a nyugateurópai írók tudatos vagy tudattalan oppozícióban vannak korukkal szemben, és ezáltal gyakran elszigetelt helyzetbe kerülnek — mindez az 1848 utáni Németországban minőségileg felfokozottan jelenik meg. A bismarcki rendszer ellen valóságos oppozíciót csak a munkásosztály képviselt, és mindaddig, amíg harcuk nem érintette és befolyásolta az irodalmat, a német irodalomban megmaradt a dilemma egyfelől a bismarcki rendszerhez való lealacsonyító alkalmazkodás, s ennak minden szellemi és művészi következménye, másfelől a magányos-bizarr különcség között.

A munkásmozgalomnak ez a befolyása csak a nyolcvanas években kezdett érvényesülni, amikor a proletariátus hősiessége — a szocialista törvény* elleni harcban — teljes erővel kezdett megmutatkozni. Kétségkívül erre a változásra kell visszavezetni a naturalista mozgalomban lévő újat; s egyben, ennek a befolyásnak futólagos, s nem igazán mélyreható jellegét is. Itt is hasonlóképpen — ugyanazon társadalmi okok folytán — arról van szó, hogy a német írók a szocializmust felületesen élték át, mint absztrakt-utópikus kiutat a még mindig meglevő, immár kapitalistává, sőt imperialistává lett német nyomorúságból (gondoljunk csak Hauptmann *Emanuel Quint*jére), és szó van arról is, hogy a német szociáldemokráciában mindinkább erősbödő opportunista tendenciák lehetetlenné tettek egy olyan jellegű hatást az imperialista rezsimmel és kultúrájával szembeni oppozícióra, amilyet a bolsevikok Oroszországban el tudtak érni. És meg kell állapítani, hogy ez a széleskörű

* *A bismarcki Németország szociáldemokrata-ellenes törvénye*

és mély hatásra való képtelenség megvolt a németországi szociáldemokrácia baloldali ellenzékében is.

Az imperialista korszak összes bonyolult kérdéseit itt nem tárgyalhatjuk. Mégis, erre vonatkozólag két megjegyzést kell tennünk. Először, a német nép fejlődésének perspektívájáról. Arról a hamis útról, melyen a német nép a parasztháború leverése óta haladt — 1848-nak meghiúsulása után végérvényesen csak a szocializmus útján lehet letérni. Ennek a helyzetnek homályos sejtelme visszatükröződik az imperialista korszakbeli német irodalomnak valamennyi ellenzéki mozgalmában, a naturalizmustól az expresszionizmusig és azon túl. De hosszú időn keresztül ez megmaradt homályos sejtelemnek. Csak a Nagy Októberi Szocialista Forradalom, a Kommunista Párt létrejötte, és külső és belső megerősödése tette az ilyen sejtelmeket az írók fejében többékevésbé világos felismerésekké, s kezdett lassan — számos akadály leküzdése után, nagy kerülőutakon — műveikre is kihatni. Elegendő, ha olyan neveket említünk, mint Heinrich Mann és Arnold Zweig, mint Johannes R. Becher és Anna Seghers. Itt van a német irodalom megújulásának, egy jelentékeny német realizmusnak valóságos perspektívája, növekvő mértékben szocialista világnézeti alapon, vagy legalábbis annak hatása és befolyása alatt. Mert mint Gorkij nagy példája mutatja, a szocialista realizmus már jóval a győzelmes proletárforradalom előtt lehetséges.

Mondottuk: az ilyen befolyások megvalósulására hosszú idő volt szükséges, melynek szakaszait 1918, a weimari köztársaság, a fasizmus és annak összeomlása jelzi. Németország — amint évszázadokon keresztül, a parasztháború óta az európai hatalmi politika harctere volt — most — midőn gazdaságilag és politikailag megerősödött, jóllehet anélkül, hogy a német nyomorúság magvát leküzdötte volna — reakciós imperialista ideológiák középpontjává, ható-centrumává lett. (És ma az amerikai imperializmus, mely a bonni politikusokban készséges segítőtársakra talál, azon fáradozik, hogy a harmincéves háború Németországát, a világpolitika nagy harcterét — a legújabb technikai és haditechnikai fejlődés magaslatán állítsa vissza.) Miként a németországi demokratikus forradalom ideológiai előkészítésének idején Winckelmann és Lessing, Goethe és Hegel a haladó polgári világnézet élenjáró alakjai voltak — a későbbi, a negyvennyolc utáni, az imperialista fejlődés folyamán Schopenhauer és Nietzsche, és kisebb s legkisebb formátumú utódaik a világreakció legfőbb dalnokai lettek, világviszonylatban leghatékonyabb úttörőivé és elősegítőivé váltak az ideológia fasizálásának. A német ideológiának ez az új vonása természetszerűleg a német irodalomban is megmutatkozik. A haladás és reakció közötti harc a német irodalomban sohasem volt oly éles, mint ebben az időszakban.

Ezzel elérkeztünk második megjegyzésünkhöz. Bár haladás és reakció harca sohasem volt olyan éles, mint ebben a korszakban, mégis sok tekintetben folytatódik a XIX. század német fejlődésének felettébb tekervényes vonala,

mégis kiváló írók a kor nagy küzdelmeire nagyon is közvetett módon reagálnak. Mindez természetesen az imperialista kor előestéjén, és magában az imperialista korszakban e hagyományok továbbélése ellenére másképp nyilvánul meg, mint régebben. E hasonlóság és különbség belátása nélkül nem lehetne olyan érdekes átmeneti alakban, mint Theodor Fontane, az igazán újat helyesen felismerni. És azok a tendenciák, melyek benne hatékonnyá váltak, legmagasabb szellemi és művészi virágzásukat korunk polgári irodalmának legnagyobb alakjánál, Thomas Mann-nál érik el. Fontanenál és még inkább Thomas Mann-nál szemmelláthatő, hogy milyen kerülőutakon, milyen módosulásokkal nőhetnek át a régi Németország legjobb haladó tendenciái, az imperializmus előkészítési idejének, és magának az imperializmusnak realista irodalmává. Persze, Fontanenál egyben az is szemmelláthatő, hogy azok az akadályok, melyek ugyanezen a talajon jöttek létre, hogyan akadályozták meg a polgári realizmusnak olyan fellendülését, amilyet a forradalom előtti Oroszország elérhetett.

Csak a XIX. századi német realizmus történeti keletkezésének és kibontakozásának ilyen felfogása teszi lehetővé, hogy szemügyre vehessük mennyire tartalmaz eleven örökséget a szocialista realizmus számára, melyért Németországban is küzdenek, és a haladó nemzetközi irodalom számára. Eddigi fejtegetéseinknek természetesen energikusan hangsúlyozniok kellett a negatív vonásokat. Ez nemcsak egy rövidrefogott társadalmi-történelmi áttekintés szükségképpeni következménye — hanem esztétikai értelemben is elengedhetetlen. Mert az örökség kritikai elsajátítása, mely minden szocialista realizmus számára szükséges — a polgári múlt hagyományainak — minden esztétikai kérdésben is — hármas vizsgálatát jelenti.

Először, meg kell bírálni a polgári korlátokat az osztálytársadalom művészetének eszmeileg és esztétikailag legmagasabbrendű csúcsaiban. A szocializmus új társadalmi, emberi tartalma kényszerítő erővel új, magasabbrendű művészi kérdésföltevéseket követel, hogy adekvát ábrázolás jöhessen létre, a megformálás gyökeresen új problémáit.

Másodszor, minden irodalomban, különösen a németben, sürgető és elengedhetetlen a specifikus nemzeti gyengeségek bírálata. Noha a szocialista realizmus valami alapvetően újat és magasabbrendűt jelent minden irodalmi fejlődésben, noha minőségi ugrást hoz létre (még ha, persze, ennek az ugrásnak konkrét művészi megvalósulása csak hosszú, harcokkal teli evolúció során lehetséges is) — mégis szükséges, hogy konkrétan kapcsolódjék az illető ország addigi irodalmának és művészetének (és általában a világirodalomnak) haladó fővonalához. Ebből a helyzetből jönnek létre azok a mozzanatok, melyek — különösen kezdeti stádiumban — megadják az ideológiai és esztétikai harcok központi kérdéseit. Itt mi, példaként, csak arra mutathatunk rá, hogy a német nép fejlődésének különös jellege mindenütt, az irodalomban is, a következő hamis pólusokat tárja elénk: *a)* egy absztrakt kozmopolitizmust (ellen-

tétben az igazi internacionalizmussal), és *b)* egy szűk provincializmust, mely gyakran reakciós sovinizmusként nyilatkozik meg (ellentétben az igazi hazafisággal). A kapitalizmus ideológiai maradványai elleni harc, természetesen, általános ismérve minden szocializmusra-való átmenetnek, és az arra való törekvésnek; konkréten ez — éppoly magától értetődő módon — mindenütt úgy jelenik meg, mint a specifikus nemzeti fejlődés gyengeségei elleni harc.

Ámde, harmadszor, — és ezt sohasem lehet eléggé energikusan hangsúlyozni — bár a szocialista realizmus a polgári fejlődés minden korlátozó, és korlátolt tendenciájának leküzdése, ugyanakkor mégis egyben valóraválása minden haladó nekiindulásnak, mely az emberiségnek éppen ezen az útján jött létre. Az, hogy a szocializmus megvalósításáért folytatott valamennyi harcnak formája nemzeti — a művészet és az irodalom számára döntő jelentőségű. Mert a formát, éppen itt, sohasem szabad úgy felfognunk, mint valami felületi dolgot. „A forma lényeges", mondja Lenin, „a lényeg így vagy úgy formálódik meg, magától a lényegtől függően is . . ." A szocialista realizmus formájának ez a nemzeti jellege, mely közvetlenül az irodalmi fejlődés legjobb hagyományainak kritikus elsajátításában nyilvánul meg, ezért messze túlmegy a külsőséges-formálison. Ha művészi megformálások megőrzik azt az életképességet, hogy elbírnak ilyen fajtájú kritikai átalakítást — ez azon alapul, hogy az ilyen formák mélyen benne gyökeredzenek a népnek azokban a legjobb tulajdonságaiban, melyek emberi forrásokat fakasztanak számára saját típusának magasabb fokra fejlesztésében. Ezek a tulajdonságok természetesen szakadatlan változáson mennek keresztül, és ahhoz, hogy lehetővé tehessék és megteremthessék a szocialista embert — a legradikálisabb átalakulásra van szükségük. De nincs olyan változása a szubsztanciának, melyben ne lennének visszatérő vonások, nincs mégolyan ugrásszerű magasabb fokra fejlődés a kontinuitásnak bizonyos elemei nélkül. Az az irodalom, melyben teljesen hiányoznak a visszatérőnek, a folytonosnak ezek a vonásai, — az újat — mely a régivel való harcban jön létre — legföljebb absztraktan jelezheti, de sohasem formálhatja meg konkrétan. Sohasem fogja igazán megmozgatni a tömegeket, sohasem lesz igazán népi, igazán nemzeti. A szovjet irodalom példamutató tulajdonságai nem utolsósorban abban vannak, hogy legjelentékenyebb művei, a legjobb nemzeti hagyományokat megtartva — mind a megőrzésnek, mind a magasabb fokra emelésnek értelmében — magukba zárják.

A német irodalom története ilyen problémák egész sorát veti fel; ezek közül itt csak csekély számban jelezhettünk néhányat. De ezek a problémák német problémák, mindenekelőtt produktív, előremutató jelentőségükben; ha igazi értékekről van szó, a németség semmi esetre sem jelent valami korlátoltan nacionálisat, valami olyat, ami — világméretekben tekintve — provinciális. Minden gyengeségével és korlátjával, a maga diszkontinuitásában — a német irodalom — mind a XIX., mind a XX. században — rangját tekintve nemzetközi jelenség, melyet mindenkinek számba kell vennie. Mennél hatá-

rozottabban lép a felszabadulásnak és a békének útjára, az igazi demokráciához vezető útra a német népnek legalább egy része, annál fontosabb lesz mindenki számára, akinek szívén fekszik az emberiség felszabadulása és békéje, hogy számba vegye a németséget, a német kultúrának és irodalomnak jelenét és jövőjét.

Ez a könyv — viszonylag szűk irodalomtörténeti tematikáján belül is — csak metszeteket, csak töredékeket: esszéket, kísérleteket ad. Minthogy viszont minden egyes töredék kérdésfeltevését, problematikáját ez az össz-problematika mozgatja, azt reméli a szerző, hogy ennek tisztázásához, ha szerényen is, de hozzájárult.

1955 január

Kleisthez kapcsolódik Németországban a szűkebb értelemben, hanyatló késői fejlődése értelmében vett modern irodalom. Kleist kortársaitól meg nem értetten él és alkot. Irodalmi hírneve viszonylag későn veszi kezdetét, és csúcspontját az imperialista korszakban éri el. Ez időben, legalábbis az irodalmilag művelt körökben, ő a leginkább népszerű és különösen időszerűnek tartott klasszikus. Mindenekelőtt a kleisti dráma válik fokozódó mértékben példaképpé és szorítja ki egyre erősebben a schillerit. Már Gundolf úgy ábrázolja Kleistet, mint a voltaképpeni német drámaírót; mint olyan költőt, aki ősi, eredeti ösztöneiből lett drámaíró, nem pedig, mint Lessing, Goethe vagy Schiller, valamiféle bonyolult kerülőutakon. Ezt az értékelést azután a fasizmus továbbviszi. Kleist, a drámaíró lesz a fasisztáknál Goethe és Schiller dramatikai humanizmusának nagy alkotói ellenpéldája, a germán dionizoszi erő a drámaírók között, amelynek segítségével legyőzhető az a humanista ész, amely Goethe és Schiller dramatikájának alapja.

Az „időszerűsítés" ezen irányának vannak bizonyos reális gyökerei Kleist személyiségében. Itt a reakciós irodalomtörténetírás kevesebb hamisításra, kevesebb elfojtásra, kevesebb kihagyásra szorul, mint azokban a konstrukciókban, amelyek például Hölderlint vagy Büchnert akarják reakciós művészeti törekvések őseivé tenni.

Franz Mehring lényegében helyesen ítélt Kleist személyiségéről, amikor — Treitschkének egy futólagos megjegyzését variálva — azt mondta, hogy Kleist „élete hosszat régi stílű porosz tiszt maradt". S itt Mehring joggal húzza alá éppen a „maradt" szót. Tagadja hát, amivel Kleist különböző balról való „megmentői" mindig újra kísérletet tesznek: hogy Kleist valaha is ellenzékben volt korának elrothadt Poroszországával szemben.

Már Kleist jellemvonásainak első lerögzítésekor is mélyreható ellentmondásba ütközünk: az óporosz hadnagy, aki egyszersmind a monomániás szenvedélyek, a tőkés társadalombeli embert elfogó irdatlan, áttörhetetlen magány modern tragédiáinak előfutára, a hisztéria modern tragikomédiáinak előfutára, az antikvitás dionizoszi barbarizálásának, az antikból merített humanizmus megsemmisítésének első kezdeményezője.

Ezek az ellentmondások elmélyülnek, ha személyiségét és sorsát közelebbről vesszük szemügyre. Kleist képviseli a legélesebben a romantikus oppozíciót, ennek minden reakciós tendenciájával, Goethe és Schiller weimari korszakának klasszikus humanizmusa ellen. És Kleist ebben a korban, amely a Franciaország elleni küzdelemben a romantikus gondolkodás és érzület, a korlátolt

patriotizmus középszerű képviselőit is válogatás nélkül a magasba emelte (Adam Müllert, Fouquét stb.), mégis magányos és meg nem értett marad. Jóllehet politikailag szélsőreakciós álláspontot foglal el, és a *Berliner Abendblätter*ben (1810—11) publicisztikailag ügyesen síkraszáll érte, politikailag is teljesen elszigetelődik. Családjával meghasonlottan és megvetve tőle, a vele politikailag szövetséges romantikusok (Arnim, Brentano stb.) nagyon langyos, sok fenntartással felülről lefelé való dicsérgetései közepette, nyomorultul tönkremegy a „felszabadító háborúra" való nemzeti fellendülés előestéjén.

Kleist halála, kettős öngyilkosság egy gyógyíthatatlan betegsége miatt halálraszánt asszonnyal, még fokozza életpályájának ezt az excentrikus jellegét. Annál is inkább, mert a kettős öngyilkosság, mint óhajtott kiút az élet megoldhatatlan ellentmondásaiból, Kleistnél mindig nagy szerepet játszott. Életének különböző korszakaiból vannak rá utalások, hogy e kettős öngyilkosság csak készséges társ híján nem következett be korábban. És Kleist még utolsó korszakának meghitt barátnőjéhez, Marie von Kleisthez írt búcsúlevelében is nyíltan kimondja, hogy csak azért lett hozzá hűtelen, a halálba csak azért ment egy másik asszonnyal, mert ő, Marie, elutasította ajánlatát, hogy együtt haljanak meg.

I

Minden ember vigasztalan magánya, a világnak, a világon minden történésnek reménytelen átlátszatlansága: ez a kleisti tragédia légköre az életben és az irodalomban egyaránt. Sylvester von Schroffenstein, Kleist első drámájának egyik alakja fejezi ki talán a legplasztikusabban ezt az érzést:

Ich bin dir wohl ein Rätsel;
Nicht wahr? Nun tröste dich, Gott ist es mir.

Alkalmasint rejtély vagyok neked;
Igaz? Ne bánd: az Isten nékem az.

(Szabó Ferenc ford.)

Maga Kleist egy későbbi levelében egészen hasonlóan mondja: „Nem lehet gonosz szellem, aki a világ élén áll; ő csupán fel-nem-fogott!"

Ebből az életérzésből a halál egyszerre borzadástkeltő és csábító alakot nyer, Kleist számára és a Kleist teremtette emberek számára mindig jelenlevő szakadék, amely egyszerre csábító és vértfagyasztó. (Poe és Baudelaire tették később ezt az életérzést világirodalmilag ismertté.) Kleist szcenikailag tragikus hatásai többségükben ennek az életérzésnek nagyszabású érzékletes megformálásával függnek össze. Kleist egyik megsemmisült vagy töredékben maradt ifjúkori tragédiájából csak egy jelenet vált ismertté kortársak elbeszélései révén: osztrák lovagok kockáznak ott a sempachi csata előtt. Tréfálkozva kötnek fogadást, hogy aki feketét dob, elesik a csatában. Egyikük feketét dob; általános hahota és tréfák; a második ugyancsak, a gúnyolódás kényszeredettebb

lesz, s amint végül mindegyikük feketét dobott, kialakul a csata hátborzongató előérzete, amelyben a svájciak a lovagsereget teljesen felőrölték. Ilyen jelenetek azonban Kleist minden szomorújátékában vannak. A *Hermann csatájá*ban Varus római hadvezért a germánok körülfogják. Rettenhetetlen római létére meg akarja tenni ellenrendszabályait. Ekkor hirtelen megjelenik az erdőben egy germán alraune. Visszaadjuk e beszélgetés hangulatilag döntő részeit:

Varus: *Wo komm ich her?*
Alraune: *Aus Nichts, Quintilius Varus!...*
Varus: *Wo geh ich hin?*
Alraune: *Ins Nichts, Quintilius Varus!...*
Varus: *Wo bin ich?...*
Alraune: *Zwei Schritt vom Grab, Quintilius Varus,*
Hart zwischen Nichts und Nichts!

Varus: Honnan jövök?
Alraune: A Semmiből, Quintilius Varus!...
Varus: Hová megyek?
Alraune: A Semmibe, Quintilius Varus!...
Varus: Hát hol vagyok?...
Alraune: Sírodhoz két lépésnyire, Quintilius Varus,
Beékelődve Semmi s Semmi közt!

(Szabó Ferenc ford.)

Az, hogy az embereket és sorsukat ebből a radikális nihilizmusból, ebből a haláliszony és halálvágy közti feszültségből, az embereknek ebből a halálos magányából, egymástól való szakadékmélységű elválasztásukból formálja meg, ez teszi Kleist költészetét a kapitalista világ utolsó évtizedeiben olyan rendkívül „modernné".

Hogyan fér meg azonban ez a dekadens világérzés Kleist konzervatív junkerságával, azzal a ténnyel, hogy óporosz tiszt maradt?

Elvontan a kérdés megoldhatatlannak tűnik fel, mert úgy látszik, hogy ezek az ellentétes pólusok egymást teljességgel kizárják. De, mint minden kérdésben, a konkretizálás megmutatja, hogy az ellentétek az életben összekapcsolódnak. Általános tapasztalat, hogy még a világérzés nagyon mély megrázkódtatásainak, mély, a kétségbeesésig menő lelki válságoknak sem kell az ember állásfoglalását öröklött szociális bázisához okvetlenül megrendíteniök. Sőt, ha a válság eleve olyan jelleget ölt, hogy az ember tisztán egyéni sorsát *közvetlenül* összefűzi a „világ értelmének" vallásosan színezett, metafizikusan felfújt kérdésével, akkor ez a válság még az ember eredeti társadalmi ösztöneinek megszilárdítása, konzerválása irányában is hathat. Így történt Kleisttel is.

A magány kleisti alapélménye persze önmagában véve (anélkül, hogy ezt maga Kleist valaha is felfogta volna) abból fakadt, ahogyan az ember a társadalomhoz a kapitalizmusban állást foglal. Nagyon jellemző, hogy Kleist legegyszerűbb és legplasztikusabb leírásai a magányról párizsi tartózkodásának idejéből származnak. A nagyvárosi ember magányának leírásai ezek. „Hidegen elmennek egymás mellett; az utcákon egy halom emberen furakodnak át, akiknek mi sem közömbösebb, mint a magukfajta, mielőtt egy jelenséget

megragadott volna az ember, tíz másik fojtotta el; amellett senkihez sem kapcsolódik az ember, senki sem kapcsolódik hozzánk; udvariasan köszönnek egymásnak, de a szív itt olyan hasznavehetetlen, mint tüdő a légüres harangban, s ha egyszer kiszökken belőle egy érzés, elhal, mint fuvolaszó az orkánban."

Az érzelmi és gondolati számotvevés ennek a magánynak tényével Kleistnél nagyon ugrásszerűen és egyenetlenül zajlik le. Amennyiben azonban érzéseinek társadalmi alapjaiból tudatossá válik benne valami, ez a tudatosság csak erősíti vak és dühöngő gyűlöletét minden új ellen, a polgári társadalomnak Németországban is felvonuló új világa ellen. Így gyűlölködve tekint Párizsra, a francia forradalomra, Napóleonra, Fichtére, Smithre, Hardenbergre stb. Ez a gyűlölet azonban tompult, ösztönös, érzelmi marad. Sohasem vezet túl Kleist eredeti látóhatárán, az óporoszság látóhatárán. Sőt, az idők során ez a gyűlölet megszilárdítja már meglazult kötelékeit a junkeri-abszolutista régi Poroszországhoz.

Lizaveta, az orosz festőnő Thomas Mann mély és finom novellájában Tonio Krögert, a dekadens művészt „eltévedt polgárnak" nevezi. Azt akarja ezzel mondani, hogy összes dekadensen kifinomult oppozíciós tendenciái élesen elkülönítik ugyan Tonio Krögert az átlagos polgártól, az átlagos polgár szemébe idegennek, nyomasztónak, sőt gonosztevőnek tüntetik fel — és mégis mindig újra, tévedhetetlenül, visszavezetik őt a polgárságba. Ugyanezzel a joggal Heinrich von Kleistet „eltévedt" óporosz junkernak lehet nevezni.

Ez az eltévedtség Kleistnél nagyon korán kezdődik. Családi hagyományból tiszt lett, s a rothadó frigyesi hadban nem érzi magát a helyén. Sem háború, sem béke nem elégíti ki. Emberi közösségre, ösztöneinek egy világnézettel való harmonikus kiegyenlítésére vágyódik. Magától értetődő, hogy ennek során elsősorban a felvilágosodással kell számotvetnie. Fejlődése számára ebben meghatározó Rousseau befolyása. És Kleist „modernségére" nagyon jellemző, hogy az elsők egyike (mindenesetre Németországban), akiknél Rousseau kultúrkritikája átcsap a polgári társadalom egyértelműen reakciós tagadásába. Persze, amint már láttuk, sajátosan német módon. Hiszen a német felvilágosodásnak általánosságban a jellegzetes gyengéje, hogy a franciák nagyvonalú társadalomkritikáját semmibe veszi, és ateista valláskritikájukat megint egyfajta „észvallássá" alakítja vissza. Ezen a talajon keletkezik Kleist rousseauizmusa, egy legyengített, különösen társadalomkritikailag letompított felvilágosodás talaján. Ennek a felvilágosodásnak a korabeli Poroszország junkerköreiben is erős gyökerei voltak; tudjuk például, hogy Voltaire és Helvétius Kleist kedvenc nővérének, Ulrikénak főolvasmánya volt.

A számotvetés a felvilágosodással, a kísérlet, hogy a tudomány szenvedélyes és válogatásnélküli elsajátításával vívjon ki világnézetet magának, Kleistnél a híressé lett Kant-krízissel hirtelen lezárul. Kant olvasása (vagy, mint Ernst Cassirer véli: Fichtéé) Kleist e reményeinek hirtelen összeomlását idézi elő. Ehhez a Kant-krízishez kapcsolódnak a fasiszta irodalomelmélet összes reakciós, antihumanista tendenciái. Werner Däubel, Paul Ernst mintájára, úgy látja, hogy Kant a német tragédia nagy világnézeti akadálya. Kant, Däubel felfogása szerint, Schillert, a tragédiaírót tönkretette, és Kleist Kant-krízise eszerint az egészséges germán ösztönök lázadása ezzel a nyugati-ésszerű idegen-

testtel szemben. (Nagyon sajnálatos, hogy olykor antifasiszta írók is beleestek ebbe a reakciós konstrukcióba.)

Lehetetlen itt a Kant-kérdést a maga egész szélességében felgöngyölnünk. Csak néhány szóval arra kell utalnunk, hogy Schiller számotvetése Kanttal alapvetően más vonalon mozog, mint Kleisté. Schiller megkísérli Kant szubjektív idealizmusát egy objektív idealista irányban áthidalni; mint teoretikus, Hegel előfutára, mint költő — alkotói tendenciáik minden ellentéte ellenére — Goethe küzdőtársa lesz. Kleist szemében a kanti filozófia nagy ellentmondásos problémái egyáltalán nem játszanak szerepet. Éppen azzal hat rá Kant megsemmisítően, amivel egészen kétségtelenül progresszív munkát végzett, tudniillik a metafizikus istenmegismerés szétrombolásával, még felhígított német-felvilágosító formájában is. E válságkorszak előtt Kleist összekonstruált magának egy világnézetet, melynek magva egyfajta lélekvándorlás volt, az egyén emberi-erkölcsi tökéletesbedésének folytatódása a halál után. Ez a világnézet a Kanttal való érintkezéskor összeomlott. Az így keletkezett ürességről és céltalanságról panaszkodik menyasszonyához és nővéréhez írt leveleiben: „Az a gondolat, hogy mi itt alant az igazságról semmit, éppenséggel semmit sem tudunk, hogy amit mi itt igazságnak nevezünk, a halál után egészen másként hívják, és hogy következésképpen az igyekezet egészen meddő és hiábavaló, ez a gondolat lelkem szentélyében rendített meg."

Kleistnek, az egyénnek a világegyetemhez, a megszemélyesített istenhez való *közvetlen* viszonyáról van szó. Maga Kleist a nála felmerülő tipikus problémákat mindig a legnagyobb őszinteséggel és nagy plaszticitással írja le. Nem sokkal a Kant-krízis után nővérével Párizsba utazik. Az úton kocsiszerencsétlenség éri őket, amelyből szerencsésen megmenekülnek. Kleist erről így ír menyasszonyának: „Tehát egy szamárordításon függött egy emberélet! És ha bevégződött volna (ti. az élet, L. Gy.), *ezért* éltem? *Ez* lett volna a teremtő szándéka ebben a sötét, talányos földi életben? *Ezt* kellett volna benne tanulnom és tennem, és tovább semmit —? . . . Mivégett toldotta meg az ég, ki tudhatja?" Mindebből világos, hogy a Kant-krízis Kleistnél csak egy valamelyest felvilágosító módra variált protestantizmust (az emberi lélek közvetlen viszonyát istenhez) rendített meg.

A válságból azután éppen a már megismert radikális nihilizmus sarjad ki, haláliszony és halálvágy kleisti keveréke. És nagyon érdekes megfigyelnünk, hogyan termelődik mindig megújultan újra mindezekben a válságokban Kleist világhoz való viszonyának alapvető struktúrája. Tudniillik a kérdés, hogy mi Kleistnek, az egyénnek, ahogy az éppen létezik, világbeli értelme. Az összes közbülső tagok, különösképpen a társadalmiak, Kleist érzéséből radikálisan kikapcsolódnak. Reményeinek radikális kétségbeesésbe való átcsapása mit sem változtat sarkalatos kérdésfeltevésének korlátolt-vallásos alapján. A szellemi válságnak éppen ez a fajtája tette Kleistet az újabb időkben, abban a korszakban, amikor a polgárság világnézeti színvonala legmélyebbre hanyatlott, olyan népszerűvé; éppen ebben a korszakban tűnnek fel az ilyen szubjektíve hitelesen érzékelt, de objektíve gyermeteg válságok valami különösen „mély"-nek.

Mindezzel még világosabban állnak előttünk Kleist világérzésének körvonalai. Látjuk, az akkori humanizmus problémáit hogyan szűkíti le mono-

mániásan individuális pszichológiává, és hogyan éli át az így keletkező látszatproblémákat vad pátosszal és vallásos bensőséggel. Kant-krízis utáni fejlődésének különös jegye mármost az, hogy az észt, amely az ő szemében a lényegi megismerésre, ti. saját egyénisége világbeli értelmének megismerésére nem alkalmas, mindenféleképpen lefokozza. Az ész elleni küzdelem a tudattalan érzés, az ösztön felmagasztalásához vezet, minden tudatosság megvetéséhez. „Mindegyik első mozgás, minden önkéntelen szép, és ferde és fonák minden, mihelyt önmagát felfogja."

Ennek az érzelmi túlajzottságnak szenvedélyessége Kleistnél márcsak azért is egész a hisztérikusig, a monomániásig fokozódik, mert immár nem valóságosan naiv érzésről, valóságos ösztönös biztonságról van szó. Érzéseit állandóan fenyegetve hiszi. Szakadatlanul küzd ez ellen a fenyegetés ellen. Mert csak az érzés lehet immár iránytűje az életben, és szakadatlanul érzi, ha mégoly ködösen is, hogy ez az érzés nem lehet megbízható vezető. „Érzésemet ne kúszáld össze", mondja Kleist Hermannja, amikor politikai döntést várnak tőle. És Kleist minden hőse — csakúgy, mint költőjük — álomszerűen önmagábazártan él, olyan állapot ez, amely megengedi, hogy szenvedélyeiket, mintegy önmagukra irányított Énjük légüres terében, egészen a monomániásig fokozzák. De a külvilág ködös tudata mindig megvan bennük. Szakadatlanul reszketnek, hogy felébrednek álmukból, és ködösen érzik, hogy az ilyen felébredés elkerülhetetlen.

De éppen ebben a patetikus monomániában és éppen általa konzerválódik a porosz junker „régi testi mivolta" Kleistben erősebben. Persze dekadens vonásai egyre nyomasztóbban hatnak átlagos rangbeli társaira, sőt nővéreire is. Ez azonban nem akadályozza meg, hogy ezek a vonások Kleistben egyre merevebbé, görcsösebbé, szívósabbá váljanak: mint egy „eltévedt" porosz junker szenvedélyesen felmagasztalt, tragikusan megdicsőített ösztönei.

Kleistnek ebbe az aszociális érzésvilágába hatol be hirtelen Poroszország összeomlása a jénai csatában (1806). Ez az összeomlás Kleistben csakúgy, mint legtöbb kortársában jelentős válságot vált ki. A napóleoni Franciaország elleni nemzeti felkelés előkészítésének ezt követő kusza időszakában Kleist politikailag és szociálisan reakciós ösztönei teljes erejükkel előtérbe lépnek. Kleist reakciója az eseményekre veszekedett düh minden ellen, ami francia, egy vakondühöngő nacionalizmus. Napóleon elleni merényletekről álmodozik. Magával ragadóan valódi érzés fűtötte költeményeket ír a felkelésre, amelyekben felhívja a német népet, hogy a franciákat mint veszett kutyákat, mint ártalmas fenevadakat verje agyon. Megírja a *Hermann csatáját*, első olyan drámáját, amely témájában túlmegy szubjektív szenvedélyek megformálásán; e kor egyetlen német drámáját, amelyben a németek nemzeti felszabadulásvágya — minden reakciós tartalma ellenére — nagyszabású módon formát ölt. Fellép mint publicista, és szerkesztője lesz a *Berliner Abendblätter*nek. Ebben a romantikus-junkeri reakció összes főszereplőivel, Arnimmal, Brentanóval, Adam Müllerrel stb. együtt, küzd Hardenberg reformtervei ellen. Újságját a Stein, Scharnhorst és Gneisenau reformjai elleni junker-fronde lapjává teszi.

Ez az állásfoglalása a porosz reformpárt ellen, melynek belső ellentmondásosságát és kétarcúságát közelebbről elemeznünk túlvezetne e cikk keretén,

egészen világosan megmutatja Kleist reakciós tendenciáját. Akármennyire ellentmondásosak, naivak és utópikusak voltak is magvukban Scharnhorst és Gneisenau tervei, az általuk kikényszerített igen mérsékelt, kompromisszumos reformok adták meg mégis az egyetlen lehetőséget egy olyan porosz hadsereg felállítására, amely később képes volt Napóleonnal győzelmesen mérkőzni. Kleistnek és elvbarátainak politikája múlhatatlanul új Jénához vezetett volna.

És ez a fejlődés, Kleist, az ember és a költő szemszögéből, mégis nagy lépés előre. Először mozgatják meg Kleistet mélyebben nemzeti, általános, társadalmi problémák. Először életében tevékenykedik közösségben. Az „eltévedt" hazatalált.

A hazatalálást persze megint idézőjelbe kellene tenni. A hamisítatlan junkerek szemében Kleist züllött irodalmár marad. Családja szemében is. Midőn Kleist az *Abendblätter* megfeneklése után meglátogatta családját, azt írja az összejövetel tette benyomásról Marie Kleistnek, hogy szívesebben tízszer is meghalna, semmint egy ilyen együttlétet megint átéljen. A kormányzat szemében, amely az *Abendblätter* junker-fronde-ját a cenzúra kíméletlen alkalmazásával elnyomta, Kleist szkív. hadnagy csupán csak terhes kérelmező. Romantikus küzdőtársai szemében veszekedett különc. Arnim és Brentano róla szóló kijelentései nagyon tartózkodóak és köntörfalazóak; dicséretük szűkös és annyi fenntartással vegyes, hogy Kleistnek Arnim és Brentano fölötti roppant költői fölényét tekintve ma egyenest komikusan hat.

Kleist a magán- és közéletben egyaránt hajótörést szenvedett. Poroszország szövetkezett Napóleonnal az orosz hadjáratra. A napóleon-ellenes háború pártja vereséget szenvedett.

Itt valóban nem azon fordul meg a dolog, hogy a sok indíték közül, amelyek Kleistet ez után az összeomlás után az öngyilkosságba kergették, a vezérmotívumot kikeressük. Bármelyikük elegendő volt hozzá, hogy további élete kilátástalannak lássék.

Hanem hát Kleist költői érettségének csúcsán a halálba ment. Utolsó drámája, a *Homburgi herceg*, annyiban is további lépés előre, hogy itt a személyek szenvedélyeinek nemcsak nemzeti, társadalmi tartalmuk és tárgyuk van — mint a *Hermann csatájá*ban. Az utolsó drámájában Kleist először formál meg egy konfliktust egyén és társadalom között, ellentmondó társadalmi hatalmak konfliktusát. Persze fejlődésének éppen ezen a drámai tetőpontján kerül legvilágosabban napfényre porosz junker-volta: az objektív társadalmi hatalom, amelyet megformál és felmagasztal, a régi poroszság.

2

Kleist drámái — novellái is — pszichológiájukban kivétel nélkül az emberi szenvedélyek szolipszisztikus magányára alapozódnak és ennek folytán a megszüntethetetlen *bizalmatlanságra*, melyet költői műveinek emberei kölcsönösen éreznek. Hogy Kleist minden költői műve teli van égető, de teljesíthetetlen

vággyal a magány korlátainak áttörésére, a bizalmatlanság áthidalására, az ezt a helyzetet csak még élesebben hangsúlyozza, minthogy ez a vágy nála szükségszerűen meghiúsulásra ítélt. Ennek a pszichológiai alapnak megfelelően Kleist drámái és novellái cselekményileg csalásra, félreértésre és önámításra épülnek fel. A cselekmény váza mindig e félreértések szakadatlan leleplezése, mindazonáltal nagyon eredeti és bonyolult módon. Ugyanis úgy, hogy minden leleplezés a félreértések zűrzavarát még átláthatatlanabbá teszi, hogy minden további lépéssel a félreértések sűrűje egyre áthatolhatatlanabbá lesz, és csak a végkatasztrófa derít fényt — gyakran hirtelen, átmenet nélküli módon — az igazi tényállásra.

Kleist elsőszülöttje, a *Schroffenstein család*, mindezeket a tendenciákat már világosan kidomborított, művészileg érett formában mutatja. Ez a dráma nagyon kivehetően különbözik abban más elsőszülött művektől, hogy művészileg, különösen dramatikailag-technikailag, rendkívüli érettséget mutat. A szerző ifjúi volta, csak annyiban jut kifejezésre, hogy a sajátos kleisti problémák egészen csupaszon jelennek meg, bármiféle emberi-társadalmi háttér nélkül, anélkül, hogy kísérletet tenne arra, hogy reális bázist formáljon meg számukra. A középkori világ, a lovagság, a véres viszály a Schroffenstein-család két ága között tisztára szokványosan van megrajzolva, a cselekmény számára tisztán technikailag szükségesre csökkentve.

Tematikailag ez a dráma nagyon szorosan érintkezik Shakespeare *Romeo és Júliájával*. De éppen ez a tematikai rokonság igen alkalmas arra, hogy a kleisti koncepció eredetiségét megvilágítsuk. A különbség már a cselekményszövésben kidomborodik. Shakespeare-nél valóságos véres viszály van a két ház között (Tybalt megöli Mercutiót, Romeo Tybaltot), mégpedig valóságos összefüggésben a családon belüli viszállyal. Kleistnél a gyilkosság, amelyből a cselekmény kiindul, nem valóságos eredménye a két családi ág harcának, hanem csak úgy fogják fel a résztvevők. A vérbosszú mármost, melynek e félreértés az alapja, egy sor hasonló, csak a végén tisztázott félreértést termel. Csak a végén látják a megmaradt családfők, hogy cél és haszon nélkül tették egymást kölcsönösen tönkre, irtották ki kölcsönösen gyermekeiket. Shakespearenél ezenfelül az új, humanista szenvedély, az egyéni szerelemre való jog és a vérbosszú középkori barbarizmusa közötti tragikus konfliktusról van szó. Kleistnél a „sorsszerűség" megformálásáról, amely félreértések kibogozhatatlan sorából sarjad ki.

Ez az alapvető különbség tükröződik a főhősök, az ellenséges családokbeli szerelmesek pszichológiájában. A Romeo és Júlia közti szerelem mindent elsodró kitörő szenvedély, amely önmagában tekintve egészen tiszta és problémátlan, amely kizárólag a társadalmi konfliktus következtében vezet tragédiára. Kleist az általános bizalmatlanságot beleviszi még a szerelmesek pszichológiájába is. Egymástól, igazi kleisti módra, abszolút bizalmat követelnek, viszonyukat azonban szakadatlanul kölcsönös bizalmatlanság ostromolja. Shakespeare-nél kialakul a nagyszerű tragikus légkör: a szerelmesek szenvedélye mint tisztító zivatar viharzik végig a feudalizmus korhadt omladékai fölött; az egyéni szerelmi tragédia — szavakba öntött kommentár nélkül — az emberiség fejlődésének roppant felszabadító távlatát adja. Ezzel szemben Kleistnél

zivatarral terhes, fülledt és tompult légkör alakult ki, a tompult szenvedélyes érzések kitörésének és önkínzó, egyes túlhegyezett reflexióknak elegye.

A cselekménynek ez a felépítése Kleist első művét egészen az akkoriban igen időszerű „sorstragédiák" közelébe hozza. A polgári irodalomtörténészek törik rajta a fejüket, mikor és hol keletkezett a „sorstragédia", hogy mondjuk Schiller *Messinai menyasszony*át közéjük lehet-e számítani. Ha a „sorstragédia" világnézeti hátterét valamivel közelebbről szemügyre vesszük, egészen világosan látjuk a társadalmi történés meg-nem-értett, fetisisztikus szükségszerűségét a keletkező kapitalizmusban. A tőkés fejlődés kezdetén, amikor összeomlott a kezdetleges-középkori vallásos elképzelés egy jóságos istenvilágteremtőnek a világ folyásába való közvetlen beleavatkozásáról, kialakult az emberi sorsok megismerhetetlen előremeghatározottságának kálvinista mitológiája (predesztináció), a mitológia a rejtett istenről. Abban az ideológiai válságidőben, amelyben Kleist élt, a meg-nem-értett világfolyásának ez a mitologizált felfogása az úgynevezett „sorstragédiában" nyeri el esztétikai formáját.

E „sors" látszólag kérlelhetetlen, minden felett, ami csak emberi, vakon tovasikló szükségszerűsége esztétikailag csalóka látszatnak bizonyul. Hebbel nagyon helyesen írja a *Messinai menyasszony*ról: „Miért történik mindez? Mit mos le ez a vér? . . . Hiába kérdezzük! A sors a darabban szembekötősdit játszik az emberrel." Hebbelnek ez a bírálata teljesen talál a kleisti drámára.

Ámde mégis hibás lenne a korszak különböző „sorsdrámáit" mechanikusan egy szkémára megítélni. Schiller abban látta a sorstémát, hogy hogyan bonyolítja vétségbe a társadalmi-történelmi szükségszerűség az embert akarata nélkül, sőt szándéka ellenére. Ezért ezt a világérzést a *Wallenstein*ben adekvátul kifejezésre tudja juttatni, és csak a *Messinai menyasszony*beli csupaszon elvont, a társadalmitól eltekintő megformálás vezet ilyen abszurd konzekvenciákhoz. Ez az abszurditás, amely Schillernél szükségképpen csak egy epizodikus kísérlet szerepét játszotta, a sorstéma romantikus megformálásának központi problémája. Zacharias Wernernél mondjuk — hogy a legjelentősebbet említsük — a sorsnak ez a kereken értelmetlen és megfoghatatlan természete az egyedüli téma. Minden társadalmi-emberi közvetítés kikapcsolódik, a tőkés jelen szükségszerűsége egy vak-fatalista módon felfújt „világgá" sápad. Szándékosan merő külsőségek (meghatározott dátumok, meghatározott tárgyak) a fatálisan fellépő sors hordozói.

Kleist koncepciója különbözik mind Schillerétől, mind a romantikusokétól, ámbár a koncepció közös társadalmi alapja bizonyos közös esztétikai vonásokat is létrehoz. Mert Kleistnél, mint láttuk, az emberek egyéni pszichológiája a közvetítőtag a fatális sors hatékonysága számára. Éppen ez által a koncepció által lett Kleist előfutára a szűkebb értelemben vett modern drámáknak. Annak a fatalizmusnak, amely mondjuk a késői Strindberg drámáiban uralkodik, nagyon rokon a struktúrája, nagyon rokon benne a vájkáló individuális pszichológia és fatalista sorsmisztika művészi elegye.

A *Schroffenstein család* kompozíciójának alapvető drámai problémái Kleist későbbi darabjainak is vázát alkotják. Mindenütt hasonló sorsszerű titkokkal van dolgunk. Vagyis: tisztázatlan helyzetek, amelyek az emberek kölcsönös, áthidalhatatlan bizalmatlansága következtében az összekuszálódás

irányába fejlődnek és csak a tragikus befejezéskor tisztázhatóak hirtelen. Ámde azáltal, hogy Kleistnél e cselekményszövés és alakjainak pszichológiája között világérzésének teljes egysége uralkodik, azáltal tehát, hogy pszichológia és cselekményszövés nemcsak egymásra van hangolva, hanem spontánul ugyanabból az érzésforrásból származik, valami szerves és eredeti keletkezik.

Kleist drámai kompozíciója szöges ellenpólusa az antik kompozíciós módnak. A klasszikus úgynevezett „felismerési jelenetek", amelyekről Arisztotelész beszél és amelyek a shakespeare-i drámaírásban is nagy szerepet játszanak, mindig egy ismeretlen, de ésszerű összefüggés leleplezései. Az út, amelyen kereszteződési pontokat alkotnak, a sötétségből a világosba, a kuszáltságból a tisztázottságba vezet, még ha a végső fény a feloldhatatlan tragikus ellentmondás könyörtelen megvilágítása is. Ezt a feloldhatatlanságot azonban a görögök és Shakespeare világosan mint az emberiség történelmi fejlődésének egy jelentős keresztútját formálják meg. Feloldhatatlan ellentmondásossága mögött az emberi haladás reális ellentmondása rejtőzik. Kleistnél minden „felismerési jelenet" csak mélyebben vezet bele a kavarodásokba. Meglehet, eloszlat egy félreértést a dráma emberei között, de egyúttal egy új, mélyebb, még végzetesebb félreértést teremt. A „felismerési jelenetek" nem a társadalmi-történelmi haladás dialektikáját leplezik le, hanem csak a lelki szakadékot, mely a kleisti világ magányos emberei között egyre újra és egyre mélyebben feltárul.

Kleist fejlődésének folyamán az általa megformált konfliktusok, mind külsőleg, mind belsőleg, egyre jelentékenyebbek lesznek. A cselekvő személyek emberi súlya állandóan növekedik, szenvedélyeiket erősebben, intenzívebben, gazdagabban és sokrétűbben formálja meg. Nagy *Guiscard*-töredékében Kleist megkísérel sorskoncepciójának emberileg-történelmileg jelentékeny kifejezést adni. A sors, amely Guiscard normann vezért fenyegeti: a pestis. A kleisti „titok" a töredék cselekményében az, hogy Guiscard maga megbetegszik a pestisben, megbetegedését azonban szigorúan titokban tartják. Kleist itt sorskoncepciójának antik egyszerűséget, nagyságot és általánosságot akart adni. A megmaradt bevezető jelenetekben csakugyan egy nála különben soha meg nem levő, az újabb kor egész drámairodalmában is ritka nagyszerűséget ért el.

Kérdés azonban, hogy Kleistnek az ezzel a témával való sikertelen viaskodása, amely végül az összeomláshoz, a költő öngyilkossági kísérletéhez, a meglevő kézirat megsemmisítéséhez vezetett, nem a téma lényegével függ-e össze. Sophoklés *Oidipus*ában, amely nyilvánvalóan e dráma példaképe volt, szintén a pestis uralkodik. De Sophoklésnél a pestis csak hangulati és cselekményi kiindulópontja a cselekménynek, csak kiváltó indítéka a valóságos Oidipus-tragédiának, amely egészen más síkon játszódik le. Kleistnél azonban a betegség a hős igazi ellenfele. És mivel ez az „ellenfél" nem társadalmi hatalom, nem testesülhet meg egy személyes ellenfélben, nem sűrítheti a drámai cselekményt. Guiscard láthatatlan, kísérteties ellenféllel küzd.

A kleisti világnézet alapvető gyengéje — amelyet különös „mélységként" fogtak fel — ti. az összes társadalmi közvetítések átugrása, ember és sors (vagyis mítikusan-fetisizált, a nem-társadalmiba felnyomult társadalmi hatalmak) közvetlen szembeállítása, e tragédia drámai megformálását lehetetlenné tette. Az akkori Kleist mély közömbössége korának társadalmi-történelmi

eseményeivel szemben megmutatkozik öngyilkossági kísérletében, miután a *Guiscard*on hajótörést szenvedett. Bár már akkor is teljességgel ellenséges érzületű Napóleon iránt, önkéntesként részt akar venni Anglia elleni tervezett flotta-expedíciójában, és halálának a napóleoni flotta nagyszerű pusztulásával való összekapcsolódásáról álmodik. A történelmi események Kleist szemében csak tisztán egyéni sorsának tartalmilag közömbös hátterét alkotják.

Az erotikus szenvedély nagy drámái, amelyek Kleistnél a Guiscard-összeomlásra következnek *(Amphitryon, Penthesilea, Käthchen von Heilbronn)*, a szubjektivista irányban vezetnek tovább. A dráma középpontjában sohasem áll az objektív társadalmi-történelmi hatalmaknak egy egymással való konfliktusa vagy az egyéni szenvedély konfliktusa egy ilyen objektív hatalommal. Ellenkezőleg, egészen tudatosan és radikálisan a tisztán szubjektív, tisztán erotikus szenvedélyek belső dialektikája tolódik a dráma középpontjába.

Kleist azonban a *Schroffenstein család* óta művészileg lényegesen továbbfejlődött, az első dráma tisztán konvencionális környezetével most már nem elégedhetik meg. Persze a középkori-lovagi világ a *Käthchen von Heilbronn*ban szintén meglehetősen szokványos vonásokkal van megrajzolva, de itt a pszichológia és a cselekményszövés meseszerű-fantasztikus elemei az egésznek mégis más, sokkal elevenebb színezetet adnak, mint amilyen az első drámáé volt. A két másik erotikus drámában Kleist új, a német dráma számára következményekkel terhes utat jár. Hogy az egészen excentrikus, a monomániásig fokozott egyéni szenvedélyeket valóban plasztikusan ábrázolhassa, Kleist ezekben a drámákban egy „saját", magakitalálta, a speciális célokra összekonstruált társadalmi világot teremt bázisul és háttérül. Kiváltképpen a *Penthesilea*beli amazonállam ilyen egzotikus világ: nem egy meghatározott világból sarjad ki Penthesilea szenvedélye, úgy, ahogyan a szenvedélyek Shakespeare-nél és Goethénél. Penthesilea szenvedélye az elszigetelt, magát elszigetelő, önmagát tokbazáró költő, Kleist lezárt, magányos lelkének terméke. És — teljes ellentétben a múlt nagy költőivel — ehhez a szenvedélyhez mármost egy hozzáillő, őt „megmagyarázó" „társadalmi környezetet" költ hozzá.

Kleistnek ebben a tekintetben a német drámában csak egy előfutára van, éppen Schiller *Messinai menyasszony*a, ahol is a schilleri sorskoncepció céljaira kelet, antikvitás és középkor egy fantasztikus keveréke van összekonstruálva. A későbbi német drámában a társadalmi-történelmi környezetnek ez a mesterséges formája, társadalom és szenvedély viszonyának ez az artisztikus megfordítása igen nagy szerepet játszik. Gondoljunk csak Hebbel *Gygész és gyűrű*jére, Grillparzer *Libussá*jára stb. A drámai felépítés e formájának hatása azonban messze túlmegy a szűkebb kereten. Hiszen ez a kompozíciós mód Kleistnél abból a törekvésből fakad, hogy társadalmi hátteret teremtsen egy egészen excentrikus szenvedély számára. A dekadens érzéseknek a polgárság széles rétegeire való kiterjedésével ez a stilizálásmód részben, legalábbis külsőleg, felesleges lett. Pótolni lehetett azáltal, hogy egy valóban meglevő, csupa dekadens érzésű emberekből álló miliőt artisztikusan elszigeteltek a társadalom összéletétől, belproblémáit az ember és sors közötti nagy számadásokká fújták fel. Az excentrikus érzések „különleges" világát tehát többé nem a művész konstruálja és stilizálja, hanem maga a kapitalizmus termeli. De ez az „élet-

közel" csak látszólag áll fenn. Mert az excentrikus emberek ilyen körei a társadalmi élet nagy problémáitól sokkal hermetikusabban el vannak szigetelve, mint annak idején mesterségesen megteremtett előfutáraik. Ott még szubjektivisztikusan-eltorzult valóságos életkérdésekről volt szó; itt minden a társadalmi élettől teljességgel leszakadt outsiderek kuriózus sajátosságaira szűkül le. Ebben az értelemben az olyan drámák, mint Wedekindnek *A föld szelleme* és *Pandora szelencéje*, modern, magától értetődőleg kicsi és mélyen alatta álló utódai a kleisti drámaírás e korszakának.

De eltekintve a drámai felépítésnek ettől a formális-kompozíciós módjától, az *Amphitryon* és a *Penthesilea* még egy másik tekintetben is fordulatot jelent a német dráma történetében. Tematikájukat az antikból merítik. De ezek a drámák modernizálják az antikot, *elembertelenítik:* egy keletkező új barbarizmus érzésanarchiáját viszik be az antikba. Kleist előfutára ebben azoknak a tendenciáknak, amelyek elméleti síkon Nietzschében, gyakorlati-dramatikai síkon az imperialista korszakban, teszem Hoffmannsthal *Elektrá*jában, érték el csúcspontjukat. (Talán nem kell különösebben hangsúlyoznunk, hogy csúcspontról itt az antik barbarizálásának tekintetében és nem esztétikai értelemben beszélünk; esztétikailag Hoffmannsthal olyan mélyen áll Kleist alatt, hogy az összehasonlítás sértené ennek emlékét.)

A *Penthesilea* annyiban is tipikus terméke Kleist e fejlődési szakaszának, hogy Kleist itt hangsúlyozza és emeli ki a legradikálisabban és legkövetkezetesebben az egyéni szenvedély tisztára szubjektíve monomániás jellegét. Penthesilea és amazonjai esztelen fergetegként törnek be a trójai háborúba. Sem a trójaiak, sem a görögök nem tudják, ki mellett vagy ki ellen harcolnak az amazonok. És e berszerkerien esztelen harc közepette Penthesilea eloldja magát az amazonoktól, Achilles a görögöktől. Eljátsszák gyűlölő szerelmük tragédiáját, a szerelmespárét a népüktől való elszigeteltség légüres terében, a magány és kölcsönös félreértések légüres terében. E dráma grandiózus-groteszk sajátsága abban rejlik, hogy mindenkor egy egész hadsereg, harciszerestül, elefántostul stb. puszta kellékek szerepét játssza benne. A dühöngő Penthesilea beveti hadseregét Achilles ellen, úgy, ahogy az elkeseredett kapitány Strindbergnél a lámpát hajítja a felesége után.

A darabban érvényesülő drámai szükségszerűségnek ezt a tisztán szubjektív jellegét Kleist ismételten erőteljesen kiemeli. Penthesileának és az amazonoknak például menekülniök kellett volna a görögök elől:

Meroe: Unmöglich war's ihr, zu entfliehn?
Die Oberpriesterin: Unmöglich,
Da nichts von aussen sie, kein Schicksal, hält,
Nichts als ihr töricht Herz —
Prothoe: Das ist ihr Schicksal!

Meroe: Nem volt módjukban menekülni?
A főpapnő: Nem volt,
Mert semmi rajtuk kívül, semmi sors,
Nem tartja őket fel, csak balga szívük —
Prothoe: A sorsuk ez!

(Szabó Ferenc ford.)

Minthogy a két főszereplőt a szenvedély környezetüktől, és egymástól is elszigeteli, minthogy mindketten teljesen monomániájukba-zártak, a cselekmény, igazi kleisti módra, megint csak durva félreértések láncolatából állhat. A legyőzött Penthesilea győztesnek véli magát az Achillesszel való harcban, és Achilles kész ezen az alapon eljátszani vele a nagy szerelmi jelenetet. Midőn ez a csalás lelepleződik és Penthesilea dühöngve bosszút liheg, a vakon szerelmes Achilles azt hiszi, hogy a párviadal Penthesileával csak színleges, csak arra szolgál, hogy az amazonok törvényét betöltse, hogy őt, mint immár valóban legyőzöttet Penthesilea boldog férjévé tegye. És ebben a párviadalban Achilles elesik. A vérgőzös kábulatából ébredt Penthesilea öngyilkosságot követ el.

A patriotikus érzés megelevenedése Kleistben a napóleoni Franciaország elleni harca idején drámáinak új objektív jelleget ad: jelentékeny nemzeti tárgyakat formálnak már meg. Ebben a korszakban Kleistnél határozott felfelé ívelő fejlődés figyelhető meg. A *Hermann csatája* ugyan még lényegében a régi kleisti dráma, de a főhősök szenvedélye már objektív nemzeti tárgyat kapott: Germánia felszabadítását a rómaiak igája alól. A félreértések és megcsalatások zűrzavara, amelyből a cselekmény itt is felépül, ezáltal új jelleget kap: a rómaiaknak Hermann általi tudatos és ravasz félrevezetéséről, összeesküvő megcsalatások eredményesen alkalmazott láncolatáról van szó. Ezért ezekből a megcsalatásokból csak alkalmilag származik a Kleist-féle tragikus kiábrándulás. Csak a Thusnelda-Ventidius epizódban középponti. És Kleist költészetére rendkívül jellemző, hogy itt megvan a hebbel—ibseni férfi—nő tragédia megsejtése: a nő felháborodása azon, hogy a szerető férfi mint „dolgot" (Hebbel) kezeli, és a tragikus kiábrándulás megjelenési formája, az, hogy Thusnelda Ventidiust koncul odaveti egy kiéhezett medvének, a legigazibb Kleist. Itt összpontosulnak, éppen a nemzeti gyűlölet következtében, amelybe ez a szerelmi epizód belejátszik, a kleisti költészet összes ellentmondásai: a legeslegmodernebb érzéskifinomultság és érzésdialektika a legvégletesebb, kegyetlenül-raffinált barbársággal.

A *Homburgi herceg* Kleist első és egyetlen drámája, amelyben egyén és társadalom közötti a konfliktus. A nemzeti felszabadítás művében való részvétele tükröződik itt a dramatikai továbbfejlődésben, még ha Kleist ezekben a harcokban a legreakciósabb oldalon vállalt is részt. Mert a *Homburgi herceg* drámai kérdésfelvetése, a konfliktus, a legszorosabb összefüggésben áll a porosz reformpártiak törekvéseivel, Poroszország egy a felébredt nemzeti érzésből való belső megújításának a kísérletével.

De éppen itt lépnek Kleist óporosz junkerságának konzekvenciái költőileg napvilágra. A poroszságnak az érzésből való megújításában nála nincs objektív-történeti tartalom, szubjektív-individualista felzúdulás marad és aztán szubjektív-individualista igenléssé és lelkesültséggé növekedik. A Steinnek, Scharnhorstok és Gneisenauk törekvései kétségtelenül magukban hordták „reakciónak és regenerációnak" azt a keverékét, amelyről Marx mint az összes napóleoni Franciaország elleni felkelések jellegzetességéről beszél. Ennek megfelelően terveik Poroszország megújítására ellentmondásosak és utópikusak voltak. Amikor azonban Gneisenau egy emlékiratában Poroszország királyához ezt írja: „Költészetre van a trón biztonsága alapozva", akkor ezzel valami politikailag-társadal-

milag konkrétat ért: a reformok által elért igazi nemzeti lelkesedést, a népesség addigi közömbösségének megszűntét az abszolút királysággal szemben.

Kleist, mint tudjuk, ellenségesen állt mindezekkel a reformokkal szemben. (Személyes rokonszenve Gneisenau iránt mit sem változtat ezen a tényen.) Emiatt társadalmi környezetül csak a merev régi Poroszországot tudja megformálni. Mégpedik ez a régi Poroszország, a „nagy választó fejedelem" Poroszországa, a drámában nemcsak hogy fellép mint társadalmi hatalom, hanem a dráma végén, anélkül, hogy változtatást szenvedett volna, mint olyan, mint régi Poroszország dicsfénnyel öveződik.

Ezzel a világgal a homburgi herceg tisztán egyéni, szolipszisztikusan önmagában lezárt szenvedélye áll szemben. Kleistre nagyon jellemző, hogy hősének katonai fegyelemsértését, a dráma főkonfliktusát, igen szélesen motiválja individuálisan-pszichológiailag, de semmiféle objektív-elvi tartalmat nem ad neki. Először álombanjáró állapotában vezeti elénk a herceget, aztán megmutatja, ahogyan a hadparancsok kiadásakor egyáltalában nem hallgat oda és a tervekről tudomást sem vesz. (Érdekes megjegyeznünk, hogy ennek a jelenetnek a *Penthesileá*ban megvannak az előfutárai, mégpedig mind a hősnőnél, mind Achillesnél.)

A konfliktus ennek megfelelően kizárólag magában a hős lelkében játszódhatik le. Kleist koncepciója szerint csak azzal végződhetik, hogy a herceg felfogja a fegyelem abszolút szükségszerűségét, hogy saját fegyelemsértését az állam elleni bűntettként értékeli, bűntettként, amelyért saját ítélete szerint halált érdemel.

A változatlan Óporoszország diadalmaskodik tehát az érzések individualista lázadásán. Persze Kleist mégis áll annyira a koráramlatok befolyása alatt, hogy mindennek ellenére kiegyenlítést keres. Minthogy azonban hőse érzéseinek nincsen társadalmi tartalmuk, ez a kiegyenlítés csak eklektikus lehet. A herceg jegyese a kleisti megoldás ez eklektikus jellegét egészen világosan kifejezi a választófejedelemmel Homburg megmentése végett folytatott párbeszédében:

Das Kriegsgesetz, das weiss ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.

A hadi törvény, jól tudom, parancsol,
Dehát a kedves érzemények is.

(Szabó Ferenc ford.)

A konfliktus ilyen felfogása révén Kleistnek ez az utolsó és legérettebb drámája, szcenikai felépítésének ragyogó dramatikája ellenére, egy *fejlődésregény* belső jellegére tesz szert. Tárgya a homburgi herceg nevelődése: rajongó érzések anarchiájától addig, hogy porosz legyen. Az akkori történelmi átmenet belső drámaisága, amely a dráma keletkezését éppen lehetővé tette, itt mégsem kaphat valóban drámai kifejezést, minthogy Kleist kora ellentétes társadalmi hatalmainak egymásbaütközését nem fogta fel, és azt, amit belőle átélt, csak ebbe a lényegében epikus, regényszerű formába önthette.

Bármilyen paradoxul cseng is tehát, Kleistről, mint az állítólag egyetlen valódi „tősgyökeres" német drámaíróról szólva: Kleist, a drámaíró fejlődése

a novellisztikustól, mint korábbi drámáinak alapjától a regényszerű felé halad. Hogy a ma uralkodó felfogás miért mond ennek ellent, könnyen tisztázódik az olvasó számára, ha meggondolja, hogy a mai polgári drámaelmélet a lényegeset a drámában, ellentétes *társadalmi* hatalmaknak, nagy *történelmi* ellentéteknek az egymásbaütközését teljesen elhanyagolja és úgy véli, a felfokozott egyéni szenvedélyek belső dialektikája, eléggé energikusan a végletekig hajtva, elég a drámához, sőt „mélyebb" formája a tragikumnak, mint a „csak" társadalmi.

Ezek a problémák csak az olyan szokatlanul tehetséges drámaírónál, mint Kleist, mutatkoznak meg valódi tisztaságukban. Modern követőinek többségéből hiányzik az az alkotói nagyság, amely akárcsak összehasonlítást is engedne a múlt valóban nagy drámaíróival. Kleist azonban a drámai világirodalom egyik legnagyszerűbb szcenikusa, és szcenikailag érzékletes, gondolatgazdag dialógusok művésze. Ilyen dialógusokkal, amelyek annyira világosan, tömören és koncentráltan egyszerre villámszerűen megvilágítanak és cselekményszerűleg továbbszőnek bonyolult helyzeteket az emberek között, mint teszem a replikák Guiscard felléptekor, vagy a jelszavak kiadásakor a *Homburgi hercegben*, csak a legnagyobb drámaíróknál találkozni. Ehhez járul Kleist rendkívüli jellemalkotó képessége: a nagyon és a kedvesen, a borzadástkeltőn és a komikuson egyaránt és a jellemzés művészetének ugyanazokkal az egyszerű és mégsem triviális eszközeivel uralkodik. Hogy — mint Wieland remélte — új Shakespeare-ré legyen, nem hiányzik, „csak" világképének tisztázottsága, és „csak", mint ami nagy költőknél az ilyen tisztázottság szükségszerű következménye, az egészséges, az ésszerű vonzalom a szenvedélyek normális felfogásához. De ebben a „csak"-ban egy egész világ van. Kleist Käthchene például, ahogy indul, a német dráma egyik legegyszerűbb és legkedvesebb alakja; csaknem Goethe Gretchenével és Klärchenével vetekszik. Csak azáltal, hogy Kleist Käthchen szép erősségének és áldozatkészségének romantikus-beteges és nem normális-emberi lelki alapokat ad, satnyul és torzul el a kivitelezésben.

Egy Kleist ilyen melléfogásai mutatják csak meg, hol vannak a tragédia és a dráma valóságos problémái. A szenvedély kleisti felfogása a drámát a novellához közelíti: egy nagyon kiélezett egyes esetet radikálisan *a maga véletlenségében* ad elő. A novellában ez teljességgel jogosult. Mert ott éppen a véletlennek ezt az emberi életben betöltött roppant szerepét kell érzékletessé tenni. Ha azonban a megformált történés e véletlenség színvonalán marad — és Kleist még túlajzza a pszichológiának és az eseményeknek ezt az egyénien véletlen jellegét — hogy objektív szükségszerűségének megformálása nélkül emelkedjék a tragikusnak a magasságába, akkor elkerülhetetlenül valami ellentmondásosnak, valami disszonánsnak kell keletkeznie.

A kleisti dráma tehát messze távol van attól, hogy a modern dráma nagy útját mutassa. Ez az út Shakespeare-től Goethe és Schiller kísérletein át Puskin *Borisz Godunov*jáig halad, a továbbiakban, a polgári osztály ideológiai hanyatlása következtében, méltó folytatás nélkül. Kleist drámája ellenben a drámának egy *irracionalista mellékútja*, amely, mint megmutattuk, éppen emiatt lesz a hanyatlási korszak dramatikája számára példaképi és tesz szert benne elkésett népszerűségre.

Mert az önmagába betokosodott egyéni szenvedély széttépi a szerves kapcsolatot az egyéni sors és a társadalmi-történeti szükségszerűség között. E kapcsolat széttépésével szétrombolódnak a valóságos drámai konfliktus világnézeti és költői alapjai. A dráma bázisa szoros és szűk lesz : tisztán egyéni és magán. Kleistnél ez az ellentmondás azért különösen éles, mert fejlődése folyamán megtanulta a belső tragédiák külső megjelenési mozzanatait szokatlan plaszticitással objektiválni drámai jelenetekben, a drámai dialógusban. Minthogy azonban hiányzik a nagy drámai konfliktus, ezek a mozzanatok nem nyernek valóban eleven történelmi életet. Csak a *Homburgi hercegben* vannak nekifutások, de egyben csak nekifutások, hogy az emberiség fejlődésének egy állomását ilyen nagy és általános, drámai-történelmi módon megformálja. A kleisti szenvedélyek persze tipikus szenvedélyek a polgári társadalmon belül. Belső dialektikájuk tipikus konfliktusait tükrözi vissza a polgári társadalom látszólag „ablaktalan monádokká" lett egyéneinek.

De Kleist ebben — éppúgy, mint a szűkebb értelemben vett modern dráma — csak pszichológiailag hatol a mélybe, társadalmilag-történelmileg megáll e konfliktusok közvetlenül adott megjelenési formájánál, nem formálja meg azokat a társadalmi hatalmakat, amelyek ezt a pszichológiát és konfliktusait a valóságban, az egyének számára persze tudattalanul, előidézik. Kleist tehát a XIX. század első jelentős drámaírója, aki a drámát, a költészet e par excellence társadalmi formáját, *privatizálni* kezdi. Ezért ő a legnagyobb ősapja a szűkebb értelemben vett modern dramatikának, példakép a drámai forma eltorzítása és feloldása számára a polgári irodalom hanyatlási korszakában.

3

Csak kétszer ütközött Kleist, a költő olyan konfliktusokba, amelyek az általa megformált szenvedélyeket erőteljes, általános összefüggésekbe rendezték, amelyek az egyéni szenvedélyek köré a történetiség nagy keretét feszítették : a *Kohlhaas Mihály*ban és a *Széttört korsó*ban. Említésreméltó, és éppen Kleist, a tragédiaíró problémája szempontjából nagyon fontos, hogy ez a két nagy mestermű nem drámai tragédia, hanem novella és vígjáték.

Kleist a *Kohlhaas Mihály*ban is egy kizárólagos, az egész embert felemésztő és romlásba vivő szenvedélyt ábrázol. De először is ez a szenvedély ezúttal nem egy különleges egyén készen meglevő pszichológiai adottságaként tárul elénk, hanem szemünk előtt keletkezik és fejlődik, és csak lassanként fokozódik az őrjöngő pátoszig. Másodszor e szenvedély tárgya eleve valami társadalmi. Kohlhaas lókereskedőnek egy junker jogellenesen elvette a lovait. Ő csak a jussát követeli, és csak amikor az összes eszközök, hogy ezt a jussot békésen megszerezze, csődöt mondottak, fordul elkeseredett dühvel a XVI. századbeli junkerség hatalmaskodó és korrupt társadalma ellen. Kohlhaas szenvedélye tehát — éppen mert társadalmi, és nem tisztán egyéni a gyökere — eleve ésszerű a nagy tragikus költészet értelmében.

Kohlhaas sorsa teljességgel rendkívüli és átlagonfelüli, mint minden igazi tragikus sors. Kohlhaas pszichológiája is a tragikus feszültség magaslatain mozog, és nem átlagos szinten. De sohasem beteges abban az értelemben, ahogyan Penthesilea vagy Käthchen szenvedélyei azok. Kohlhaas normális ember, aki a társadalomhoz nagyon szerény, nagyon mérsékelt követelésekkel fordul. Hogy e követelések nemteljesítése és különösképpen az a hatalmaskodó és korrupt mód, ahogyan a junker-társadalom kezeli őt, az önvédelem őrjöngéséhez vezeti, valamennyi olvasó számára minden további nélkül meggyőző és érthető.

Kohlhaas tragikus sorsa szervesen beilleszkedik a jelenkor legjelentősebb költeményeinek sorába: azon költemények sorába, amelyeknek tárgya a jogosságnak a polgári társadalomban megoldhatatlan dialektikája, amelyekben az osztálytársadalom legalitásának feloldhatatlan ellentmondásossága erőteljesen megformálva kifejezésre jut. E tény: hogy az osztálytársadalom számára tipikus az, hogy az egyesnek vagy ellentmondás nélkül alá kell vetnie magát az uralkodó osztályok jogtalanságának és törvénytelenségének, vagy rászorítják, hogy a társadalom szemében, sőt saját erkölcsi nézetei szerint is gonosztevővé legyen.

Ezt a nagy tragédiát Kleist a XVI. századbeli Németország kitűnő és történetileg mélyen helyes ábrázolásának keretében rajzolja meg. Kleist mint politikus a legreakciósabb romantikusok szövetségese volt. Politikailag kivette a részét a romantika reakciós történelemhamisításában, a feudális viszonyoknak földesúr és jobbágy közötti harmonikus idillé alakításában, a középkor idealizálásában. A *Kohlhaas Mihály*beli felbomló középkori világban azonban nyoma sincs egy Fouqué-, de egy Arnim-féle szociális idillnek sem. Kleist kíméletlen energiával formálja meg e kor junkereinek gonosztevő durvaságát, barbárul ravasz zsiványságát. Megmutatja, hogy az összes hatóságok és törvényszékek mennyire sógorság-komaságba kerültek ezekkel a junkerekkel és ezeknek a gonosztetteit korruptan fedezik és támogatják. Sőt, Kleistnek, az alkotónak sejtelme van e kor ideológiai vezérlőjének korlátairól, Luther korlátairól. Természetesen a Lutherrel való beszélgetésnek döntő hatása volt Kohlhaasra. De ez történelmileg helytálló. Objektíve a lutheránus junkerek — Luther minden nyilatkozata ellenére — azt teszik, amit akarnak. A lutheránusság számukra nem olyasmi, ami belsőleg kötelezné őket.

Ily módon itt jelentős történelmi elbeszélés keletkezett, s emellett még külön ki kell emelnünk, hogy Kleist ebben a történelmi objektivitásban egészen saját utakat jár. Előtte — akárcsak a később fellépett Walter Scott előtt — csak Goethe ifjúkori drámái állnak előképül. Sajnálatos csak az, hogy ezt a mesterművet néhány romantikusan szeszélyes kleisti körítés ékteleníti.

A polgári irodalomtörténet Kohlhaast mindig újra a kleisti szerelmi drámák megszállott hőseihez akarja hasonlítani. Ez, mint láttuk, teljesen hamis. Sőt, ellenkezőleg azt mondhatjuk, hogy a novella alkotói nagysága nagyon szorosan összefügg azzal, hogy hőse Kleist szívéhez korántsem áll olyan közel, mint Penthesilea, vagy Käthchen. Ezért Kohlhaas szenvedélye nem éli ki magát szcenikus lírában, hanem minden további nélkül beleilleszkedik a mesteri tömörséggel elbeszélt események keretébe. Éppen mert a Kohlhaas-téma, a

Kohlhaas-probléma Kleistet nyilvánvalóan kevésbé közvetlenül, kevésbé lírikusan-tragikusan ragadta meg, mint hőseinek és hősnőinek szerelmi tragédiái, mert számára inkább objektív esemény, mint szenvedélyes élmény, inkább nézett mint érzett, inkább a valóság visszatükrözése, mint az ő bensőségének kifejezése volt, ezért sikerült a mesteri tökély. Ez a diszkrepancia nagyon világosan kifejezi Kleist, a költő tragédiáját. Éles ellentétben a világirodalom legnagyobb költőivel — akiknek magaslatára művészi megformálóereje olykor felér — annál közelebb jut a valóság legmélyebb problémáihoz, mennél részvétlenebbek szenvedélyei, legbelső élményei éppen ennek a valóságmozzanatnak visszatükrözésében. Legmélyebb élményei őt nem közelebb hozzák — mint teszem Goethét vagy Puskint — a valóság magvához; ellenkezőleg, annál messzebb távolítják ettől a magtól, mennél mélyebben személyesek.

Még világosabban látható ez az összefüggés a *Széttört korsó*ban. Tudunk egyetmást a vígjáték keletkezéstörténetéből, bizonyos külső indítékokat, amelyek Kleistet megformálására késztették: az egyik ilyen indíték, mint Kleist maga elbeszéli, egy rézmetszet, amelyet Svájcban látott, a másik egyfajta költői versengés néhány akkori kollegájával, jelentéktelen írókkal. Anélkül, hogy ezeknek az indítékoknak a jelentőségét túlbecsülnők, annyit felismerni, hogy a vígjáték egészen más alkotói hangulatból keletkezett, mint a lírai tragédiák erőszakos és kínteli kitörései. Gundolf is látja, hogy a *Széttört korsó* kiütközik a kleisti alkotások normális sorából, hogy különleges helyet foglal el e költő életművében. Minthogy azonban Gundolf éppen Kleist hisztérikus barbárságát tekinti a germán dráma kiindulópontjának, e kiváló vígjáték értékét és jelentőségét — következésképpen — lebecsüli. A *Széttört korsó*ban „elszigetelt virtuóz-művet" lát, „amelyet pusztán tehetségével, technikai készségének próbájául kényszerített ki"; „stilisztikai gyakorlatot egy távoleső tárgyon... Milyen közérdek kapcsolódott össze azzal a kuriózus különleges esettel, hogy egy csibész bíró mindenféle kibuvókkal be akarja magát biztosítani a megszégyenítő felfedeztetés ellen?"

Világos, hogy Gundolf itt minden objektív összefüggést és minden objektív értékelést a feje tetejére állít. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Gundolf a maga módján nagyon következetesen járt el, és radikálisan végig visz egy olyan szemléletet, amely a mi irodalomelméletünkben is szélesen elterjedt. Ha ugyanis az irodalomban (Gundolffal) csak a költő individualitásának *kifejezését* vagy (a vulgárszociológiával) csak az osztálypszichológia kifejezését, és nem az *objektív valóság* visszatükrözését pillantanók meg, akkor Gundolfnak igaza lenne. Mert mint Heinrich von Kleist személyiségének kifejezése, a *Széttört korsó* tényleg csak epizód, csak művészi megformálóerejének próbatétele, miután az a kísérlete, hogy a *Guiscard*ban világérzését legnagyobbstílű tragédiaként megformálja, tragikusan összeomlott, és mielőtt erotikus szenvedélyének nagy lírai kitörései a *Penthcsilea*ban és a *Käthchen von Heilbronn*ban létrejöttek. És az óporosz junker Kleist „osztálypszichológiájából" a *Széttört korsó*t egyáltalában nem lehet megmagyarázni.

A marxista irodalomszemlélet számára a megformált mű és ennek vonatkozása az objektív valósághoz a döntő. És a *Széttört korsó*ban nagyszerű lefestése tárul elénk az akkori Poroszországnak, amely — egyremegy, hogy poli-

tikai vagy esztétikai okokból-e — mint patriarkális Hollandia áll előttünk. A holland vonások azonban csak másodlagosak és artisztikusan dekoratívok. A lényeges itt is, mint a *Kohlhaas Mihály*ban, a „régi jó idők" romantikus idilljének művészi szétrombolása. A patriarkális joghatóság önkénye vidéken, a felsőbbség rossz bánásmódja a parasztokkal, a parasztok mély bizalmatlansága mindennel szemben, ami „felülről" jön, érzésük, hogy a hatóság ellen csak vesztegetésben és csalásban lehet védelmet találni, egyremegy, hogy ez a megvesztegetés pénzzel, ajándékokkal vagy nemi engedékenységgel történik-e, együttesen kimagasló realista képét adja az akkori vidéki Poroszországnak. És nagyon érdekes megfigyelnünk, hogy kapnak itt Kleist pszichológiai megformálásának kedvenc motívumai is társadalmi tartalmat. Ennek a vígjátéknak hősnőjében is nagy szerepet játszik a kleisti bizalmatlanság. Bizalmatlansága azonban a felsőbbség ellen irányul, a „jó" revizor ellen is, aki a falu bíráját leleplezi és a végén mindent rendbehoz. Nagyon igaztalan lenne ezért az optimista befejezésért Kleistnek szemrehányást tennünk. Csak az ebben az optimizmusban kifejezésre jutó illúzió alapján keletkezhetett itt egyáltalán vígjáték. Kleist Molière és Gogolj illúzióiban osztozik itt.

A *Széttört korsó* művészileg Kleist legtökéletesebb műve. A helyzetnek alapjául szolgáló félreértés-csomó fokozatos kibonyolítása a záró-csattanóban itt nem disszonáns és zavaró, mint Kleist tragédiáiban, hanem éppen csodálatosan felépített és egységesen fokozott jelleget ad e vígjátéknak.

Tanulságos azonban ebből a tökélyből egy visszapillantást vetnünk a kleisti drámák felépítésére. A novellisztikus alapot kiemeltük már. Ha mármost pontosabban szemügyre vesszük a cselekményszövést, Kleist összes drámáinak felépítésében és cselekményszövésében valami *vígjátékszerűt* vehetünk észre. Gondoljuk meg, hogy Kleist patetikus-misztikus drámája, az *Amphitryon* felépítését és cselekményszövését csaknem változatlanul átvette Molière vígjátékából. A kleisti változtatás csak a főalakok tragikusan elmélyített pszichológiájában, erotikus élményeiknek a misztikusig fokozásában áll. A *Käthchen von Heilbronn* cselekményi alaptényében is — ugyanis hogy Käthchen a valóságban nem egy egyszerű kézműves, hanem a császár lánya — van valami vígjátékszerű. Hebbel, Kleist költői dicsőségének szenvedélyes előharcosa, Kleist dramatikai tradícióinak egynémely tekintetben folytatója, ezt a motívumot szenvedélyesen hibáztatta, és a drámát, részletbeli szépségei ellenére, e miatt a motívum miatt elvetette. Mert joggal úgy vélte, a valódi dráma abban állna, hogy Käthchen szerelmének emberi ereje győz a feudális előítéletek felett; Käthchennek császárlányul való elismerése a drámát mint drámát megsemmisíti. Ez így van. Világos azonban, hogy egy ilyen motívum — meglevő kavarodások felderítése egy a résztvevők számára ismeretlen tény által — igen jól egy vígjáték alapjául is szolgálhat.

Ezt az elemzést Kleist valamennyi drámájára nézve keresztül lehetne vinni. Csak a *Penthesilea* felépítésével kapcsolatos megjegyzéseinkre utalunk. És nagyon jellemző, hogy Kleist feldolgozott egy hasonló cselekményt az *Eljegyzés San Domingóban* című novellában. Ott a négerfelkelés és a fehérek lemészárlása a cselekmény háttere. Egy fehér egy véletlen távollevő néger házába menekül. Egy ott élő meszticnő beleszeret a fehérbe, a szerelem, mint Kleistnél

mindig, a félreértések és a bizalmatlanság dialektikájával a tragikus szakadék szélén, pszichológiailag nagyszerűen ábrázolódik. A néger hazatér. A meszticnő meg akarja kedvesét menteni, de olyan eszközöket alkalmaz, amelyek erősítik ennek bizalmatlanságát vele szemben. Ezért ez agyonlövi, hogy csak holttesténél érezze az igazi kleisti megbánást, felismervén, hogy az ő segítségével következik be megszabadulása. Ebből a novellából Kleist igen középszerű kortársa, Theodor Körner egy „happy end"-es vígjátékot írt. A vígjáték rossz és Hebbelnek teljesen igaza van, amikor megvetéssel telten elveti. De a bennünket itt érdeklő probléma szempontjából nagyon jellegzetes, hogy Körner a cselekményszövést csaknem változatlanul átvehette Kleist novellájából, és csak a bizalmatlanság-pszichológiát kellett eltávolítania és ellaposítania, hogy vígjátékhoz jusson.

Természetesen egy a koncepcióban ilyen következetesen visszatérő hiba olyan jelentős költőnél, mint Kleist, nem véletlen. Annál kevésbé, minthogy éppen drámai felépítése objektív fogyatékosságának eltakarására irányuló tendenciája és lírai-eksztatikus eszközei nagyon fontosak lettek a dráma fejlődése számára a XIX. század közepétől fogva. Úgy tűnik fel nekem, hogy a drámai felépítésnek ez a fajtája bensőleg összefügg azzal a világnézeti válsággal, amely Kleistnél először ölt jelentős drámákban alakot.

Arról a problémáról van itt szó, hogy a tragikus és a komikus ezeknek az újabb költőknek szemében megszűnnek a valóság objektív kategóriái lenni, hogy egyre inkább az élet jelenségeit így vagy úgy magyarázó szubjektív nézőpontokká válnak. A tragikusnak, illetőleg a komikusnak ez a szubjektiválása és relativálása csak viszonylag későn lesz tudatos az írókban. Azt mondhatjuk, hogy tudatos formában először Ibsennél vannak meg és rajta keresztül hatnak tovább Strindbergre és különösképpen Shaw-ra. Kleist szubjektíve tragikus érzését még valami abszolútnak tartja. De ez elvégre fanatikus meggyőződés csupán és nem változtat semmi lényegbevágót azon az objektív tényen, hogy a tragikus konfliktus nála nem az ábrázolt eseményekből, nem társadalmi-történelmi gyökereik feltakarásából keletkezik. Az objektív hasadtság, amely itt a pusztán individualista, aszociális és ahistorikus drámai kérdésfelvetésből keletkezik, a kleisti drámaírás stílusában mindenütt kihat.

Itt ismét a dráma egy alapvető tendenciájáról van szó a XIX. század második felében, amelynek legjelentősebb előfutára éppen Kleist. Az, hogy az objektíve tragikus mindjobban veszendőbe megy, párhuzamosan azzal, ahogyan erősbödik mély szubjektív élménye a személyiség tragikus létmódjának a jelenkori polgári világban, ez egy sajátszerű drámai stílust hoz létre. Rövidre fogva: egy *szcenikus-lírai pótlék* kerül az objektíve, a cselekményileg tragikus helyébe.

Ez a líra Ibsennél vagy Strindbergnél a miliő realisztikusan megfigyelt részleteinek hangulati értékeivel dolgozik, ezeket azonban mindig újra szcenikailag-lírailag stilizálják és túlhangsúlyozzák erre a tragikus (vagy tragikomikus) hangulatra vonatkoztatva. Kleistnél a tragikus hangulat tisztán ebből a szcenikusan líraiból, ezeknek a szcenikai és lírai effektusoknak az, azt mondhatnók, zenei hatásából sarjad. Nagyon érdekes és nem kevéssé fontos, hogy Nietzsche Wagner-ellenes korszakában a *Penthesileá*ban a wagneri zenedrámáknak egy

náluknál nagyobb előfutárát pillantotta meg. Hiszen Wagner rendkívüli nemzetközi hatása éppen azon nyugszik, hogy a legkövetkezetesebb módon talált egy ilyen zenei-szcenikai pótlékot a veszendőbe ment objektíve drámai, objektíve tragikus helyébe. Hogy a wagneri hősök pszichológiai megformálása a legmélyebben összefügg Kleist és Hebbel dramatikájával (valamint analóg fejlődési tendenciákkal a francia regényben és a francia lírában, Flaubert-ral és Baudelaire-ral), az nem kétséges. A wagneri zenedráma problémáját magától értetődőleg nem tehetjük itt megvitatás tárgyává. Csak maga a dráma fejlődése szemszögéből állapíthatjuk meg, hogy Wagner megtalálta a művészileg leghatásosabb formát a cselekményileg drámainak szcenikai hangulatlírával való pótlására. Hogy itt a drámai fejlődés egy szekuláris tendenciájáról van szó, világosan láthatjuk teszem a „vezérmotívum-technika" szcenikai hangulati értékéből Ibsennél és másoknál.

Kleistnél magától értetődően mindezek a problémák és ellentmondások mégcsak csírájukban vannak meg. De az eddigi fejtegetések olvasója előtt bizonyára világos, hogy *Penthesilea* komédiává vagy tragikomédiává való átdolgozásának elképzelhetetlen volta csak magávalragadó lírai pátoszából következik. Ott, ahol Kleist, a novellaforma által kényszerítve, ezt a lírai gépezetet nem vonultatja fel, ez a relativizmus már sokkal világosabban mutatkozik meg, és egészen világosan napfényre lép — sőt, Kleistnek magának is feldereng — amikor az *Amphitryon*ban Molière vígjátéki cselekményét csaknem változatlanul átveszi. A misztikus szerelmi líra a főszereplőket az éppen elemzett módon kiemeli a komikusnak vagy tragikomikusnak szférájából. A Molière-től átvett és Kleisttől még vaskosabbá és népiesebbé tett mellékcselekmény azonban aláhúzza ezt a relativitást; Sosiasnak, Amphitryon szolgájának néhány replikájában világosan kifejezésre jut. Merkur ugyanis Sosiasnak öltözik, Jupiter Amphitryonnak, és ez az összecserélés a szolgaszférában tisztán komikus, vaskos effektusokhoz vezet, míg a főszereplőknél egy tragikus szerelmi misztikát eredményez. Miután azonban Sosiast a Sosiasként megjelenő Merkur, elképzelése szerint tehát önmaga, illetve alteregója, elpáholta, ezt mondja:

So ist's. Weil es aus meinem Munde kommt,
Ist's albern Zeug, nicht wert, dass man es höre.
Doch hätte sich ein Grosser selbst zerwalkt,
So würde man Mirakel schrein.

Így van. Mivel az én szám hagyta el,
Hát dőreség, meghallani sem érdemes.
De csak döngette volna el magát
Nagy ember, úgy csodát kiáltanának.

(Szabó Ferenc ford.)

Itt Kleist akaratlanul és öntudatlanul eljut saját drámáinak népies-realista önkritikájáig. Mert hiszen e dráma „nagyjainál" ténylegesen, maga Kleist „csodát kiált". És ebben a realisztikus önkritikában Kleist, öntudatlanul, megformálja dramatikája társadalmi alapjainak népies szociális kritikáját: megmutatja az érzelmileg és objektíve valótlan túlfokozást és kiforgatást a

„nagyoknál", akik az egészséges népélettől elszakadtak és egyéni problémáikat monomániás-misztikus túlajzásba élik meg.

Kleist minden műve tele van ilyen realista áttörésekkel. Csak néhány példára utalunk. Láttuk, hogy Kleist a *Hermann csatájá*ban a régi Németország felszabadítását nem kezelte idillnek. Hozzátesszük ehhez még azt a merész realisztikát, amellyel Kleist, saját szavai szerint, a germán nemzeti hősnő Thusneldából „egy libát" csinált. A legjelentősebb áttörés Kleist utolsó drámájában megy végbe, a *Homburgi herceg* híres és sokat bírált halálfélelem-jelenetében. Itt, ahol Kleist szándéka egyrészt a régi poroszság feldicsőítése, másrészt hőse alvajáró-patológiájának kifejezése volt, a valóságnak megrázóan igaz és hiteles képét adja mind a halálfélelemnek, mind e pillanatnyi gyávaság belső morális leküzdésének. Heine joggal pillantott meg ezekben a jelenetekben jelentős és emberileg igaz tiltakozást a konvencionális porosz hősfogalom ellen.

Az, ami a többi drámában csak elszigetelt áttörésekben mutatkozik meg, Kleist nagy képessége az objektív és kritikai realizmusra, az a képessége, hogy a valóságot gazdagon és plasztikusan, kíméletlen hitelességgel és igazmondással tükrözze költőileg vissza, tökéletes alakot nyer mesterműveiben, a *Kohlhaas Mihály*ban és a *Széttört korsó*ban. Ezek a mesterművek az óporosz junker Kleistnél azt a „realizmus győzelmét" jelentik, amelyről Engels a royalista Balzacnál beszélt.

De az ilyen „realizmus győzelme" sohasem csoda, hanem megvannak a maga szubjektív és objektív előfeltételei. Szubjektív előfeltételei az író tehetsége és becsületessége, vagyis az a képessége, hogy a valóságot a maga teljes bonyolultságában ragadja meg és ábrázolja, és az a bátorsága, hogy azt a világot ábrázolja, amelyet valóban látott, és úgy, ahogyan valóban látta. Kleist tehetségéről itt nem kell többet beszélnünk. Csak néhány szóval kíméletlen szubjektív becsületességét kell még aláhúznunk. Kleist ugyan politikailag a legszélsőbb reakciósok oldalán küzdött, jellemét tekintve azonban nagyon élesen és nagyon előnyére különbözik attól a rongynépségtől, amellyel együtt csatáit vívta. Különösképpen a Kleist és utolsó éveinek legmeghittebb barátja, Adam Müller közötti emberi-erkölcsi kontraszt feltűnő. Adam Müller részt vett az *Abendblätter* reakciós harcában. De egyrészt minden eshetőségre gondoskodott róla a bécsi udvarnál Gentz révén, hogy a háta fedezve legyen, és másrészt ránk maradt egy beadványa Hardenberg miniszterelnökhöz, amelyben azt javasolja, hogy egy „kormányhű ellenzéki lapot" indítsanak, és ő lojális szolgálataiért fizetséget kapjon. Csakugyan kapott is Hardenbergtől egy állandó rendelkezési illetményt. Kleist ezzel szemben élesen elutasította a kormány minden megvesztegetési kísérletét és reakciós küzdelmében anyagilag és erkölcsileg tönkrement, de szubjektíve becsületes ember maradt.

Kleistnek ez a becsületessége az egyik fontos szubjektív feltétele annak, hogy mesterműveiben és egész termésének egyes részeiben létrejött a „realizmus győzelme".

Hogy a „realizmus győzelme" nem alapvonása egész költészeti termésének, úgy ahogy ezt Engels Balzacnál, Lenin Tolsztojnál állapítja meg, akiknél a reakciósan szűk osztálypszichológia kifejezései csak napfoltok, annak az akkori Németországban rejlik az oka. Balzac átélte forradalom és reakció váltakozásának

roppant láncolatát a francia fejlődésben 1848-ig, Tolsztoj a paraszti Oroszország fejlődési ellentmondásait 1861-től 1905-ig. Ezek a nagy forradalmi fejlődések, a társadalom előrehaladásának ezek a fordulópontjai tették Balzacot és Tolsztojt nagy realistákká. Kleist ugyan szintén átélt egy gyökeres átalakulási korszakot, ámde olyat, amely a legkuszáltabb és legnyomorúságosabb feltételek között ment végbe, Poroszországnak azt az átalakulását, amelyről Mehring szellemesen mondta, hogy a szégyenletes jénai vereség volt a felszabadító Bastille-ostroma Poroszország számára. E valóság objektív hatalma nem volt elég egyértelmű és erős, hogy Kleist reakciós korlátoltságát és dekadens individualizmusát széttörve eljuttassák a valóságnak egy objektív összmegformálásához. Mesterművei ezért életművében is csak egyedülálló esetek.

De ezeket a műveket megismerve felismerhető Heinrich von Kleist valóságos tragédiája. „Osztálypszichológiáját" tekintve korlátolt porosz junker. Költői szándékait tekintve a későbbi polgári irodalom legtöbb dekadens áramlatának hatalmas előfutára. Abban a kevés esetben, amikor a valóság, szándékai ellenére, a „realizmus győzelmét" idézte elő, az egész német irodalom egyik legjelentősebb realistája. Goethe, aki minden dekadenciától való egészséges idegenkedése következtében Kleistet nem állta, „a természettől szépre eltervezett testnek" nevezi, „amelyet gyógyíthatatlan betegség támadott meg". A gyógyíthatatlan betegség az akkori Németországban rejlett, és Kleist számára nem volt rá semmi lehetőség, hogy valóban erőt vegyen rajta. A német nyomorúságba, saját reakciós és dekadens ösztöneibe tragikusan tönkrement.

1936

EICHENDORFF

Wir sehnen uns nach Hause,
und wissen nicht, wohin . . .

Eichendorff

Mi hazafelé vágyunk,
és nem tudjuk, hova . . .

(Eörsi István ford.)

Vannak írók, akik egész életművükkel, vagy legalábbis teljesítményük nagy részével az eleven irodalmi fejlődés részesei és vannak olyanok, akiknél csak egyes művek élik túl az időt. Eichendorff az utóbbiakhoz tartozik. Költeményei és *Semmirekellője* (Taugenichts) olyan népszerű, mint kevés más alkotás a XIX. század német irodalmában. Ami egyebet írt: a regények, novellák, drámák, irodalomtörténeti munkák még inkább a feledésbe merültek, mint a német romantika legtöbb más terméke. Még a szakértők közt sincs kedvelőjük, mint Arnim és Brentano egyes munkáinak; többnyire valóban holtak, azaz az irodalomtörténészek kötelező olvasmányai.

Műveinek ezt a különböző sorsát Eichendorff társadalmi helyzetéből, és személyiségéből kell megmagyarázni.

Eichendorff ősnemesi nemzetségből származik. Családja sziléziai kastélyában nevelkedik. Tanulmányait a romantika virágkorában végzi, annak akkori szellemi középpontjaiban: Halleban (1805) és Heidelbergben (1807) tanul. Itt megismerkedik a romantika vezető gondolkodóinak és költőinek nagy részével, és barátságot köt velük (Steffensszel, Schleiermacherrel, Arnimmal, Brentanóval, Görressel, stb.). Párizsi és bécsi útja alkalmából kapcsolatba kerül Friedrich Schlegellel, Adam Müllerrel és Gentzcel is. A felszabadító háborúban aktívan részt vesz, mint tiszt, és aztán porosz állami szolgálatba lép (1844-ig). 1857-ben hal meg, miután a negyvenes év, és a 48-as forradalom egyre konzervatívabb nézeteket fejlesztett ki benne.

Nyilvánvalóan a feudális romantikusok legtisztább típusával van dolgunk. Ezt a benyomást még az is erősíti, hogy Eichendorff születésétől katolikus volt, és hogy a romantika legszélsőségesebb reakciósai, Görres és Friedrich Schlegel szellemi fejlődését befolyásolták.

Ez a látszólag nagyon egyszerű helyzet azonban bonyolultabb lesz, ha közelebbről megvizsgáljuk. Természetesen Eichendorff hívő katolikus, minden ezzel járó reakciós vonással együtt. De éppen születésétől fogva az, minden probléma nélkül; a katolicizmus nála nem egy nehéz belső válság megoldása,

mint sok romantikusnál; Eichendorff katolicizmusa révén nem vált korábbi, mind vallásilag, mind politikailag szabadságpárti eszméinek renegátjává, mint Friedrich Schlegel; katolicizmusa ezért nem betegesen extatikus, mint Brentanóé, nem fanatikusan propagandisztikus, mint Görresé. Inkább érzelmesen konvencionális, hétköznapjait kíséri, világnézeti látóhatárát korlátozza, de nagyon keveset változtat külső és belső élet-vitelén.

Ehhez járul még az is, hogy Eichendorff porosz katolikus, vallása egyike a kisebbségi, sőt olykor elnyomott és üldözött vallásoknak. Ez a tény Eichendorff hivatalnoki pályafutásában nagy szerepet játszik: nagyon bátran védelmezi a katolikusokat minden elnyomó intézkedéssel szemben; lemondása is egy ilyen konfliktus következménye.

Tehát Eichendorff pályafutása valami egész mást mutat, mint a legtöbb vezető romantikus életrajza: egyenesvonalú, problémamentes becsületességet, szilárd, gyakran korlátolt meggyőződést. Mindez nagyon távol van az Adam Müller vagy Gentz-féle emberek irányvesztett, képmutató vagy cinikus kalandorságától. De éppoly messze esik a romantikus típus belső bizonytalanságától, és meghasonlottságától is, amely Brentanóban testesül meg. Eichendorff lelkiismeretes, és derék hivatalnok; korán házasodik, és problémátlan, példás családi életet él. Írói tevékenysége szintén konfliktusmentesen illeszkedik az adott életkeretekbe.

Nyilvános és privát életvitelének ez a (gyakran korlátolt) szilárdsága, és egyenesvonalúsága teljességgel romantika-mentes. Mégis egész produkciója, éspedig teljesen keresetlenül, spontán módon, mélyen és tipikusan romantikus. Ennek az ellentétnek az ismerete is fontos ahhoz, hogy életművét, és annak sorsát megértsük.

Romantikus mindenekelőtt lázadásának módja ama kapitalista prózaiság ellen, amely az akkori Németországban eleve megcsontosodott, nyárspolgári formákban nyilvánult meg; Németországban a széteső céhrendszer szűkhomlokú és szűkkeblű filisztere lassan kapitalista nyárspolgárrá válik. A német fejlődésnek ezt a sajátosságát — mely a romantikus tiltakozás módszere számára rendkívül fontos — különösen Engels hangsúlyozza energikusan. Ő a német nyárspolgárságot nem mint normális történelmi jelenséget szemléli, hanem mint egy „szélsőségesen kiélezett karikatúrát, egy darab degenerációt", és e rendellenes jelenségnek világos, történelmi magyarázatot ad: „Németországban a nyárspolgárság egy zátonyra futott forradalomnak, egy megakadt, visszaszorított fejlődésnek a gyümölcse, és megtartotta a gyávaság, korlátoltság, gyámoltalanság és a minden kezdeményezéstől visszariadó tehetetlenség sajátságos, módfelett kifejlődött jellegét, melyet a harmincéves háború, és az azt követő idő alatt vett fel — épp amikor csaknem minden más nagy nép gyorsan előrelendült." Amikor tehát Németországban a romantikus antikapitalizmus mindenekelőtt filiszterség-ellenes harc, úgy ez nem pusztán irodalmár-előszeretet a kézenfekvő, és olcsó szatíra iránt, hanem — a romantikusok számára természetesen öntudatlanul — Németország történelmi fejlődésének szükségszerű következménye. E történelmi szükségszerűség ismerete nem veszi el a harctól egyoldalúságát, gyakran céhszerűen irodalmonbelüli jellegét — emellett csak az derül ki, hogy minél hevesebben rohan

neki a legtöbb romantikus a német filiszterségnek, annál mélyebben ragad, természetesen más módon, ugyanabba a filiszterségbe.

A német klasszika is hadat viselt a nyárspolgáriság ellen, azonban ez a harc lényegében a nagy történelmi haladásért folyt. Amilyen kevéssé volt Goethe a francia forradalom plebejus módszereinek a híve, olyannyira harcolt a filiszterség ellen, amelyben fölismerte a régi egy elemét, az új polgári társadalom keletkezésével szembeni ellenállást. És ott is, ahol a kapitalista nyárspolgár új típusát rajzolja meg, a kontraszt abból az ellentétből adódik, mely az emberek sokoldalú fejlődésének humanista eszméje, és a korlátolt specializáltság, a kapitalista társadalom munkamegosztása előtt való szolgai behódolás között van (Werther, Wilhelm Meister).

A romantikusok filiszterség elleni vitájában viszont a művészet, vagy a művészetté átváltozott élet áll a kispolgári szűkkörűséggel szemben. Ebből egy egyoldalú, a másik szélsőségből is a filiszterszerűbe visszahulló irónia nő ki, szemben a klasszikusokkal, akiknél a művészet csak az ember humanisztikus, sokoldalú kiképzésének egy — persze fontos — mozzanata. Legtisztábban ezek a romantikus tendenciák, és ugyanakkor az eszmények legnagyobbfokú elmosódottsága és átcsapása is a misztikába és mágiába — Novalisnál találhatók meg.

Eichendorff regénye, a *Sejtelem és Jelenkor* (Ahnung und Gegenwart) szintén fölveszi a harcot a filiszterség ellen. „A legtöbbek élete örökkévaló üzleti út a vajpiac, és a sajtpiac között; a költői élet ezzel szemben szabad, végtelen utazás az égi birodalom felé." Ez egészen romantikus érzés Novalis szellemében. Jellemző azonban Eichendorff mindig hatékony józanságára, hogy a regény egyik alakja, aki nagyon közel áll magához a költőhöz, e kijelentésre a következőt válaszolja: „Ezt az utazó költőiséget ismét a paradicsommadárral kell összehasonlítani, akiről hamisan azt hiszik, hogy nincsen lába." És érdekes, hogy ez a regény, amelyben Eichendorff saját ifjúkori fejlődését festi, a filiszterség állandó szatírája, de ugyanilyen mértékben vita a romantika bizonyos eltorzított vonásaival szemben is. Így Eichendorff gyakran bírálja az üres játékká változó romantikus iróniát, és a költészettől mélyen szubjektív őszinteséget, és emberi egyszerűséget követel: „Hogy akarjátok, hogy az emberek műveteket nagyrabecsüljék, ha magatok sem hiszitek, amit írtok, és úgy vélitek, hogy szép szavak és művészi gondolatok által túljártok az isten és az emberek eszén?" Éppígy megbotránkozik a vallásos érzések és képzetek fölötti romantikus játékosság miatt: „De alig szabadultunk meg a vallás fölötti okoskodástól, máris újra elkezdjük erős hittételeit, csodás és igaz dolgait költői mezbe bujtatni, és elpárologtatni." Eichendorff ebben visszaesést lát a valódi romantikával szemben, ahogy ő értelmezi azt, a költészetnek az igazi vallásosság szelleméből fakadó megújulásával szemben: aki a vallást „tetszés szerinti költői anyagnak véli fölfogni... az éppoly szívesen hisz a görög Olymposban, mint a kereszténységben, és az egyiket a másikkal addig fogja cserélgetni és helyettesíteni, míg az egész ég félelmesen sivár és üres nem lesz." Itt világosan látható, hogy Eichendorff a romantikus kereszténység ama felfogásával vitázik, amelyet A. W. Schlegel alkalomadtán „une prédilection artistique"-nek nevezett. Éppígy az a benyomás keletkezik,

hogy Eichendorff Romana grófnő alakjában ama romantikus túlfeszítettség és tartásnélküliség elrettentő oldalait bírálta, amelyek pl. Bettina von Arnimnál a legpregnánsabban előtérbe léptek.

Eichendorff tehát igazi, vallásos romantikát keresett. Vallásossága problémamentesebb és ezért kritikátlanabb, és még korlátoltabb, mint ironizálóan őszintétlen, vagy ziláltan kétségbeesett kortársaié; éppoly kevéssé találja meg a kiutat, mint azok, éppoly kevéssé tudja világosan megmondani, hogy a világnak, mely eszméinek megfelel, milyennek kéne lennie. A romantikus tanácstalanság, a tehetetlenség, mely az új élet problémáival nem bír boldogulni, sőt, meg sem bírja őket valóságos alakjukban ismerni, nála, ha lehet, még élesebben és zavarosabban lép előtérbe, mint politikai harcostársainál, mert ez a tanácstalanság ritka és teljesen feloldhatatlan ellentétben áll emberi szilárdságával, a romantikus eszmékbe vetett rendületlen hitével. De a tények hatalma, a lét és a tudat közt valóságosan létező ellentétek hatalma szakadatlanul előtör, és Eichendorff arra kényszerül, hogy az élet problémáihoz gyakran épp oly nihilista módon viszonyuljon, mint sok más, emberileg tőle egészen különböző természetű romantikus. El kell gyakran ismernie, akárcsak azoknak, hogy az élet lényegét nem érti, hogy a valóság neki áthatolhatatlannak és megismerhetetlennek tűnik. „Az élet azonban... a maga tarka képeivel úgy viselkedik a költővel szemben, mint egy ismeretlen, régen letűnt ősnyelven írott, átláthatatlanul nagykiterjedésű hieroglifa-könyv az olvasóval szemben." Ezt a kétségbeesett nihilizmust kifejezi, bár akaratlanul, de annál erősebben, a fentnevezett regény tartalma is. Eichendorff három embert ábrázol, akikkel bensőleg rokonszenvezik. Egyik sem találja meg helyét az életben. Az egyik kétségbeesésében Amerikába vándorol; a másik kolostorba vonul; a harmadik egész Egyiptomig megy, hogy ott mágiára adja magát.

Természetesen a kétségbeesést ebben a regényben bizonyos történelmi körülmények határozzák meg. A könyv 1808-ban íródott: Németország legmélyebb lealacsonyodása és szétdarabolódása idején. És a metafizikai kétségbeesésben, amellyel magát az életet szemlélte, nagyon sok, Németország sorsa fölött érzett igaz, hazafias kétségbeesés rejtőzik. Ez megmutatkozik a könyv egyetlen világosan és optimistán emelkedett részletében, a tiroli népfelkelés lelkesült ábrázolásakor. Eichendorffra nagyon jellemző, hogyan állítja szembe a fölkelő parasztok egyszerű, áldozatkész hősiességét a tulajdonképpeni romantikus alakok ingadozásaival, tanácstalanságával, sőt árulásával.

De Eichendorffnál mélyebb alapjai vannak annak, hogy képtelen a fejlődő új életet megérteni; a tehetetlenség a felszabadító háború után továbbra is fönnmarad, habár már nem ugyanazzal a kétségbeesett hangsúllyal. Eichendorff a későbbi időben semmiképp sem tartozik a csalódott reformistákhoz, de a polgári élettel szemben idegensége lényegében változatlan marad, bármennyire lassan polgárosul is az akkori Németország, bármennyire problémátlanul illeszkedik is Eichendorff magánéletével és nyilvános tevékenységével gyakorlatilag e világba.

Mint egész költészete, ez a tanácstalanság és elégedetlenség később az élet egyfajta kísérőzenéje lesz. Megnyilvánul, mint vágyódás a „természet",

a „régi jó idők" után, ahol az élet még bölcs és problémátlan volt. És ez a vágyódás néha nyíltan vallásos, nyíltan katolikus formákba öltözik. Ebben az értelemben Eichendorff valóban feudális romantikus.

De ez a vágyódás nála egész zavaros marad, nem válik programmá, sőt, ha mint alkotó nyúl vissza a „régi jó idők"-höz, nehezen elsimítható ellentmondásokba kerül világnézetével. Amíg csak tájait írja le a „régi, szép időknek", minden csodaszép: régi kastélyok szép parkokban; romok, melyeket romantikus erdők vesznek körül; vadászkürt hangja; vidám postakocsik az országutakon; gondtalanul vonuló vándorok — mindez elmúlt, vagy féligmúlt idők magával ragadóan szép tájékává áll össze. De mihelyt Eichendorff az embereket és konkrét életüket ábrázolja, szétfoszlik ez a feudális idill. Minden katolikus korlátoltsága, minden feudális szimpátiája mellett Eichendorff túlságosan is becsületes ahhoz, hogy a régi nemesség életét, az ancien regime nemességét, a valóságon erőszakot téve, idealizálja. A francia forradalmat természetesen szenvedélyesen elutasítja. Amikor azonban vele, vagy előtörténetével, mint írónak dolga akad, a nemesi uralom szörnyű visszaélései azonnal energikusan az előtérbe lépnek, és a forradalom — erősen a költő tudatos világnézete ellenére — az elnyomott tömegek teljesen megalapozott visszahatásának látszik ez önkényes és kegyetlen bánásmódra. (Így a *Durandei kastély*ban, (Das Schloss Durande), 1839 és a sokkal reakciósabb verses novellában, a *Robert és Guiscard*-ban, 1833—34 is. A „régi jó idők" szépsége Eichendorff ilyen műveiben a táj, az enteriőr, a csendélet szépsége lesz, de nem az életé magáé, amely nála sem vonzó semmiképpen. Ez a világnézete irányvesztettségéből származó ábrázolásbeli ellentét — amely Eichendorff előtt sohasem vált tudatossá — eredményezi azt, hogy az ilyen művek kuszák, kontúrtalanok, és a részletszépségek ellenére lényegileg formátlanok, művészietlenek lesznek.

Eichendorff csupán akkor válik valódi költővé, ha a jelenkor életével szemben érzett elégedetlenségét, ezt a szorongó érzést teljesen általánosan, csak mint érzést, konkrét tárgy nélkül fejezi ki, ha az élettel kapcsolatos magatartásának nem okait és következményeit próbálja megformálni, hanem csak hagyja, hogy érzése szabadon kiáradjon belőle. Tehát elsősorban a lírában. A romantikus költészet népdalszerű irányzata az ő költeményeiben fejeződik ki a legvilágosabban. Nagyon ritkán esik ama archaizmusokba és formai mesterkéltségekbe, amelyek Tieck líráját oly hamar elavulttá tették; kikerüli ama szubjektivista önkényt, amely oly gyakran torzítja el Brentanónak még mélyen átérzett és nyelvileg kiváló költeményeit is. Az egyszerű, egyenes Eichendorff, aki utál minden játékot a formákkal, és különösképpen az érzésekkel és gondolatokkal, itt ösztönösen a népdal-hagyományok megújulásának arra a vonalára tér, amelyet már Goethe és Herder megkezdett, és amely *A fiú csodakürtje* által új fellendülésnek indult. Költői érzéseinek ezt a jellegét már epikus alkotásaiban is megfigyelhettük: ösztönösen együtt él a néppel, és a népi alakokkal, ösztönösen érzi, hogy ezek morálisan jobbak, emberileg gazdagabbak, mint az a nemesi intelligencia, amelynek sorsa elbeszéléseinek középpontjában áll. Már beszéltünk arról, hogy ifjúkori regényének egyedüli, valóban pozitív alakjai a fölkelő tiroli parasztok; az sem véletlen, hogy egyetlen, még ma is élő novellájának, az *Egy semmirekellő életéből*nek a főhőse szintén parasztfiú,

ha kissé meseszerűen stilizált is. Ez az ösztönösen igaz érzés teszi Eichendorff líráját magával ragadóan népszerűvé.

Lényegi tartalma: a vágyódás. Vágyódás arra, hogy a „normális", a modern-polgári életből kiszabadulhasson; vágyódás az erdők szabad természete, a vándorlások, a messzeség után; Németországba Olaszország szépsége után, Olaszországba a haza meghitt szűkössége után; vágyódás a „régi jó idők"-re, amely, mint megmutattuk, állandóan visszatérő módon stilizáltan jelenik meg, és amelynek társadalmi tartalma a költő fejében ellentmondásosan, zavarosan és körvonaltalanul kavarog, amelyből azonban a költészetben csak a természetest, az emberileg egyszerűbbre és emberileg bölcsebb életkörülményekre törekvő általános vágyat formálja meg. Így keletkezik egy népdalszerűen egyszerű, igaz és mély líra, amelynek sokszoros ismétlései éppoly kevéssé eredményeznek egyhangúságot, mint a motívumok állandó visszatérése a népdalban magában.

Ezeknek az érzéseknek az egyszerűsége és hamisítatlan igazsága adja meg a népdalszerű forma igazságának költői alapját. Eichendorff lírájának különös helye a romantikus irodalomban, máig megmaradt frissesége azon nyugszik, hogy — sok más költővel ellentétben — nála a népdalformához való visszanyúlásban semmi artisztikus nincs. Eichendorff nem azokhoz a lírikusokhoz tartozik, akik világot átfogó tartalmakkal és mélyrenyúló formai újításokkal az emberiség érzelmi életében világtörténelmi fordulatokat hívnak elő, mint ezt Goethe és Heine tették. De tagja, és tagja is marad azon igazi költők sorának, akik meghatározott, olykor szűken körülhatárolt érzéseket a tartalom és a forma hervadatlan költői igazságával kifejeztek. Abból a sorból való, amely körülbelül Matthias Claudiustól, ifjúkora kedvencétől Theodor Stormig vezet.

E líra lényeges vonása a problémátlan egyszerűség. De ezt a magában helyes megállapítást nem szabad mechanikusan eltúlozni. Eichendorff valóság-kapcsolatainak problematikus vonásait már megmutattuk. Ezek költészetében sem tűntek el, csak költőileg oldottabb, a romantikus problémakörből alkotóan kiemelt formát nyertek. A tartalmi problematika azonban ezzel nem szűnt meg, sőt a versek tulajdonképpeni mélységét elsősorban ennek létezése és állandó belejátszása a költeménybe adja meg. De Eichendorff lírájának már kifejtett lényegéből következik, hogy minden, ami problematikus — a megérthetetlen és megismerhetetlen élet, a megszüntethetetlen emberi magányosság, az értelmes életre való vágyakozás reménytelensége — csak fojtott tónusban fejeződik ki, és a tartalom és forma egyszerűségét nem robbantja szét. Jellemző példaként idézünk egy nagy részt az *Eldorado* című költeményből.

Es ist von Klang und Düften
Ein wunderbarer Ort,
Umrankt von stillen Klüften:
Wir alle spielten dort.

Wir alle sind verirret;
Seitdem so weit hinaus
Unkraut die Welt verwirret,
Find't keiner mehr nach Haus.

Doch manchmal taucht's aus Träumen,
Als läg es weit im Meer;
Und früh noch in den Bäumen
Rauscht's wie ein Grüssen her.

Ich hört den Gruss verfliegen,
Ich folgt ihm über Land
Und hatte mich verstiegen
Auf hoher Felsenwand.

Mein Herz wird mir so munter:
Weit hinten alle Not,
Als ginge jenseits unter
Die Welt im Morgenrot.

Der Wind spielt in den Locken,
Da blitzt es drunten weit,
Und ich erkannt erschrocken
Die alte Einsamkeit.

Van hangból, illatárból
egy csodaszép vidék,
körül szakadék tátong:
ott játszottunk mi rég.

Mind tévelygünk, hiába;
mióta mindenütt
a Földet gyom kuszálja,
már haza sem lelünk.

Álmomban mintha tenger
mélyében rejlene;
s a fák még zúgnak reggel:
az ő üdvözlete.

Hallottam és utána
mentem völgyön-hegyen,
s egy sziklafal csúcsára
értem föl hirtelen.

Földobbant szívem vígan:
itt nincs gond, ami rág,
ott mintha hajnalpírban
letűnne a világ.

Szél játszik, hajfürt lebben,
villámlik messzi lenn,
s fölismerte ijedten
az ős magányt szívem.

(Eörsi István ford.)

Ez a világérzés mutatja, hogy Eichendorff lírájából nem hiányzik az ismeretlen hatalmaktól való romantikus iszonyodás, az emberi életbe végzetszerűen beleavatkozó „kifürkészhetetlennek" sötét félelmetessége sem. De amilyen kevéssé nyer Eichendorff utópisztikus álma Novaliséhoz hasonló

mágikus-misztikus formát, oly kevéssé nő ki a rossz álomból, a rémlátomásból egy Hoffmannéhoz hasonló groteszk-kísérteties valóság. Heine joggal tekinti Novalist és Hoffmannt a romantikus költési mód két pólusának. Eichendorff egyfajta „józan középút" közöttük. Ez megóvja őt Novalis hóbortosságától, forma-felbomlasztásától, egyúttal azonban meggátolja abban, hogy elérje Hoffmann realisztikus mélységét és találati biztonságát. Mindamellett hamis volna bizonyos érzések közös voltától eltekinteni, amelyek nem az egyik írónak a másikra gyakorolt befolyásából erednek, hanem mélyen az akkori Németország társadalmi helyzetében gyökereznek.

Dämmrung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume —
Was soll dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Lass es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Alkony szárnya terül, rebben,
megborzonganak a fák most,
felhők húznak, súlyos álmok —
ez az iszony mit jelentsen?

Ha van őzöd, ki kedvenced,
ne hagyd legelni magában,
erdőn sok kürtös vadász van,
hangok ide-oda zengnek.

(Eörsi István ford.)

Eichendorff álma egy jobb valóságról, az élet félelmes szakadékáról tulajdonképpen álmodozás. Nála az álomfantázia nem lepi el és nem is fosztja meg tárgyiasságától a valóságot, mint Novalisnál, de a kapitalista élet valóságos, embertelen szakadékai sem jelennek meg fantasztikus formában, mint Hoffmann-nál. Szubjektíve igaz, mély vágyódás ez, de saját, álomszerűen lényegtelen voltának halk tudatával, biztos felismerése annak, hogy e vágy csak a valódi élet kísérőzenéje.

Igy álmodozás az *Egy semmirekellő életéből* (Aus dem Leben eines Taugenichts) is — a költő zseniális markolása, amely a német nép oly mély érzelmi mozzanatait ragadta meg, hogy közkedveltsége máig megingathatatlan maradt. A XIX. században kevés olyan német jellemfejlődés akadt, amelyben a *Semmirekellő* semmilyen szerepet sem játszott volna. Egyike a legolvasottabb, a legszeretettebb német könyveknek, és az is marad. Persze főként egy bizonyos fejlődési fokon: az ifjúkorban.

De ezzel a megszorítással jelentősége nem szűnik meg, hanem csak konkrétebb meghatározást nyer. Goethe úgy véli, hogy *Werther*je kifejezi és elkíséri minden ember meghatározott fejlődési fokát, és ahol Schiller a „szentimentális költészet", különösképpen az idill jogosultságáról beszél, kiemeli, hogy minden

embernek megvan a maga paradicsoma, „aranykora", éppúgy, mint az egész emberiségnek.

Ennek az „aranykornak" a kifejezéseként él a *Semmirekellő*. Nem múlékony értelemben ifjúkori olvasmány, amelyet a maga idejében falnak, aztán elfelejtenek, hanem a német ifjúság lényeges fejlődési mozzanata. (Természetesen itt Goethe *Werther*rel kapcsolatos megjegyzésére való utalás csak arra szolgált, hogy Eichendorff novellájának általános helyét meghatározza ; *Werther* világraszóló jelentőségével összehasonlítva a *Semmirekellő* csak melankolikus-derűs epizód marad.)

A *Semmirekellő* idill, árnyékszerű veszélyek, és váratlan szerencsés megoldások csaknem meseszerű vonásaival. Nem tartalmaz — közvetlenül — semmi társadalomkritikait, polémikusat (illetve csak nagyon alkalomszerűen és epizódikusan) tartós hatását azonban a benne immanensen mégis meglevő polémiának köszönheti.

Polémikus mindenekelőtt az idill formája. Schiller úgy határozza meg az idill, az elégia, és a szatíra lényegét, hogy eme formák mindegyikében egy szembeállítás nyer megformálást eszme és valóság (rousseau-i értelemben vett), természet és társadalom között. Az idill különössége a „szentimentális" költői műfajok eme rendszerén belül abban áll, hogy benne a természet, az eszme valóságosnak van ábrázolva, nem pedig elveszettnek, nem a szomorúság tárgyának, mint az elégiában. Ezért tekinti Schiller a kultúra kezdeteinek megformálását az idill természetes tárgyának. Tudja azonban, hogy ez a témaválasztás semmiképpen sem kizárólagos és kötelező. Abban a nagyszerű sejtésében, hogy az emberiség egységesen fejlődött, és ez az egyes ember életében lerövidítve megjelenik, azt állítja — mint erre már utaltunk — hogy minden népnek, minden egyénnek megvan a maga „aranykora", idilli állapota, „a harmóniának és az önmagával és a külvilággal való békének az állapota".

A *Semmirekellő* egyszerre mese és valóság. Itt az aranykor a jelen közepette tűnik fel. És ez — művészi értelemben — egyáltalán nincs stilizálva. Az író az embereket, a tájakat, a városokat, ha külön-külön vizsgáljuk, teljesen hűen, realisztikusan adja vissza. Itt is nagyon szorosan érinti Eichendorff a romantika realista áramlatának ábrázolási problémáit. Minden egyedi jelenségnek ezt a pregnáns realitását megtaláljuk Chamisso *Peter Schlemihl*jében, és Hoffmann-nál. Itt azonban a realisztikus csak a félelmetesség, a fantasztikum fokozására szolgál, míg Eichendorffnál írói célja az álom beigazolása. Csak a helyzetek, és különösen összekapcsolódásaik állnak a modern világ tipikus okságán kívül. De egy tetszés szerinti helyzeten belül — mindegy, hogyan is jött létre — mind kifelé, mind befelé igazi realizmus uralkodik.

A mesét a német romantika újította fel, a mozgalom egyik kedvenc zsánere ez. De itt is az a helyzet, ami a lírában : az archaizáló, az egyes népmesék gyerekes tónusát artisztikusan utánzó elbeszélések legnagyobbrészt teljességgel elavultak ; ezzel szemben a *Semmirekellő*, amelynek külső formájában semmi sincs a népmeséből, az igazi népmesék elpusztíthatatlan elevenségével teljes. Eichendorff csak a mesevilág megformálásának legbelsőbb stílussajátosságait tartotta meg ; de egészen naivan, időszerűen vette át, és így a meseatmoszférát a jelenbe varázsolta. Nem volna érdektelen utánanyomozni, hogy

a népmesék egyes motívumait hol és hogyan dolgozta bele a saját elbeszélésébe. A *Semmirekellő* főmotívuma például távoli rokonságban van a *Szerencsés Jánosról* szóló mesével.

Ebben az egész idilli forma-varázsban azonban erős és igazán modern polémikus érzés rejlik. Ez a szép, tendencia-mentes idill egészében lázadást fejez ki a modern élet — emberileg nézve — céltalan antihumánus serénysége ellen, a régi és az új filiszterek „derekassága", „szorgalma" ellen.

Az értelmes, emberhez méltó életért folyó harc a kapitalizmusban messzemenően a szabadidőért vívott harcot jelenti. Marx mondja: „Az idő az emberi fejlődés tere. Egy ember, akinek nem áll rendelkezésére szabad idő, akinek egész életét, olyan pusztán fizikai megszakításoktól eltekintve, mint evés, alvás, a kapitalistákért való munka veszi igénybe, kevesebb, mint egy igavonó állat. Csak gépezet, idegen gazdagság termelésére, testileg megtörve és lelkileg elállatiasítva." És Marx a szabadságról és szükségszerűségről szóló híres fejtegetéseiben pontosan körvonalazza, hogy a szocializmus hogyan fogja ezt a kérdést megoldani. Meghatározza a termelés társadalmi ellenőrzésének jelentőségét az embereknek egymáshoz és a természethez való viszonya számára: „De ez mindig a szükségszerűség birodalma marad. Ezen túl kezdődik az az emberi erőkifejtés, amely öncélként érvényesül, a szabadság igazi birodalma, amely azonban csak ama szükségszerűség birodalmának alapján tud kivirágzani. Az alapfeltétel a munkanap lerövidítése."

A szabad verseny, és a polgári szabadság kapitalista világa növekvő tagadását jelenti a szabad, és sokoldalú emberi fejlődés e — marxista értelemben vett — szabad terének. Marx és Engels ismételten rámutatnak arra, hogy az emberek szolgai leigázásának ez a folyamata, mely a kapitalizmus munkamegosztása következtében jön létre, nemcsak a kizsákmányoltakra vonatkozik minden következményével, hanem a kizsákmányolókra is.

A felnövő kapitalizmussal szembeszegülő romantikus ellenzéki irányzatokban, amelyek a polgári társadalomnak a francia forradalom, és az angol ipari forradalom következtében aratott győzelme után teljes erővel megindulnak, ez a kérdés rendkívül fontos szerepet játszik. És természetes, hogy a gazdaságilag és politikailag fejlődöttebb nyugati országokban a romantikus ellenzékiség is sokkal tisztábban tudta gazdaságilag és politikailag megfogalmazni kapitalizmussal szembeni elégedetlenségét, mint a visszamaradott Németországban, ahol a kapitalista termelés még kezdetleges volt. A romantikus ellenzékiség ezért Németországban sokkal zavarosabb, mint a megfelelő angliai és franciaországi mozgalmak. Hamis dolog volna azonban e fontos különbségek miatt a közös vonásoktól eltekinteni.

Minden romantikus ellenzékiségre jellemző, hogy a kapitalista társadalom ellentmondásait olykor éleselméjűen fölfedi, igazi elkeseredéssel és találó gúnnyal harcol ellenük, de nem képes lényegét megragadni. Ebből a legtöbb esetben olyan túlzás jön létre, mely a problémákat eltorzítja, tehát eljut egy olyan ponthoz, ahol a helyes kritika társadalmi valótlanságba csap át. Így csap át a kapitalista munkamegosztás ellentmondásainak fölfedezése ama társadalmi állapot kritikátlan dicsőítésébe, amelyik ezt a munkamegosztást még nem ismerte; itt a középkorért való rajongás forrása.

A romantikus ellenzékiség összes gyöngéi és eltorzulásai megmutatkoznak a szabadidő kérdésében, abban a kapcsolatban, amely az ésszerű és célszerű munka, valamint a sokoldalúan kibontakozott ember fejlődési feltételei között van. A német romantika ellenzékisége itt a henyélés dicsőítésébe csap át; a kapitalizmusban folyó embertelen és értelmetlen munka kritikájából olyan világszemlélet születik, mely elveti a hasznos munkát általában. Az aranykor minden néphagyományban olyan korszak, amelyben nincs magántulajdon. A paradicsom a német romantikában olyan korszak, amelyben nincs munka. A legkiélezettebben és a legparadoxabb módon ez az irányzat Friedrich Schlegel *Lucindá*jában jut kifejezésre. Schlegel könyvébe egy önálló *Idill a henyélésről* című részt iktat be. Himnuszt dalol benne a semmittevésről, mely „istenképünk egyetlen töredéke, mely a Paradicsomból ránkmaradt". Hevesen támadja tovább a kapitalista munka kultúra-romboló hatásait, „mert a szorgalom és a haszon a két halálangyal a tüzes karddal, aki megakadályozza az ember visszatérését a Paradicsomba." És befejezésként a mindig tevékenykedő Prometheusszal, a „nevelés és felvilágosodás", tehát — Schlegel nézetei szerint — minden rossz „föltalálójával" szembeállítja Herkules pozitív alakját, akinek minden nagy alkotása mellett az életcélja mégis egy nemes „henyélés" volt.

Nem nehéz e nézetek egyoldalúan paradox eltorzultságát fölfedni. Egyáltalán nem szükséges Marx fönt idézett fejtegetéseire emlékeztetni: Friedrich Schlegel kortársa, Hegel *A szellem fenomenológiájá*ban az embert saját munkája termékének fogta föl, és e korszak legnagyobb költői műveiben, a *Wilhelm Meister*ben és a *Faust*ban azonos alapgondolatok fejeződnek ki. És a romantikus paradoxonok hirdetőinek, például magának Friedrich Schlegelnek, Clemens Brentanónak vagy másoknak az élete elrémítő szemléleti oktatást ad arról, hogy ez a valótlanságba átcsapó, habár kiindulási pontjában szubjektíve jogosult romantikus ellenzékiség miféle emberi felbomláshoz vezet.

Azonban fontos ezt a jogosult magot is kiemelni. Egy polgári gondolkodó vagy író számára, aki nem tud a kapitalista látóhatáron kívülre tekinteni, és még inkább egy romantikus számára, aki még arra is képtelen, hogy a kapitalista haladás lényeges mozzanatait fölfogja, lehetetlenség, hogy ebben a kérdésben valósághű nézetre tegyen szert. De a kapitalista társadalom a gazdasági szükségszerűség vak hatalmával nemcsak aláveti a dolgozókat rabszolgafegyelmének, hanem dicsőíti is propagandája minden eszközével az embertelenítő jobbágyságnak ezt az új formáját. Ez ellen a kapitalista „munka vallása" ellen irányította Paul Lafargue a nyolcvanas években szellemes írását, *A lustaságra való jog*ot. Természetesen a marxista Lafargue-nál a súlyok és arányok egészen másképpen vannak elosztva, mint a romantikusoknál. A tényszerű összefüggéseknek ez az ismerete azonban nem gátolhat meg minket abban, hogy még öntudatlan formájában is fölismerjük a helyes és haladó magvat a kapitalista munka ellen irányuló romantikus kritikában, és ezt a teljes valótlanságba átcsapó megjelenési módoktól (à la Friedrich Schlegel) megkülönböztessük.

Eichendorff *Semmirekellő*je plasztikusan mutatja, hogy a teljes világnézeti tisztázatlanság összekapcsolódhat helyes emberi-művészi ösztönnel. Felszínesen, formálisan vizsgálva ezt a novellát a schlegeli paradoxon megformált

mintapéldájának lehetne tekinteni. Eichendorff emberi józansága és derekassága azonban, amelyet életrajzából ismerünk, mind az egész tervezésben, mind az egyes mozzanatok megformálásában világosan kifejeződik. A cselekmény meseszerű vitele például a hőst egy Schlegel által dicsőített paradicsomi helyzetbe hozza. Ideiglenesen jól érzi magát, de csakhamar megmutatkozik a másik oldal: „Így múlt egyik nap a másik után, míg végül a jó evéstől és ivástól egész melankolikussá kezdtem válni. Tagjaim az örökös semmittevéstől alaposan kifordultak minden ízületükből, és úgy éreztem, mintha a lustaságtól előbb-utóbb egészen szétesnék."

Igy a semmirekellő nem egyszerű (vagy romantikusan idealizált) világlustája, sőt nem is ez legfőbb jellemvonása, hanem csavargó, aki a polgári élet józan rendjébe szervesen nem tud beilleszkedni. Élénk, érzelmes, költői és zenei tehetsége van, sőt olykor szellemes is; minden álmodozása mellett képes olykor energikus, áldozatkész — persze nem túlságosan tartós — cselekedetekre. Csak a „derék filisztervilág" rendjébe nem tud belesimulni. Jellembeli képessége szerint azon semmiképpen sem zseniális, de tősgyökeresen tehetséges parasztfijak egyike, akik a kapitalista társadalom „normális" működése közben többnyire átlagos, hangyaszorgalmú dolgozókká nivellálódnak.

Eichendorff elbeszélésének erőssége épp a hős jellemének e tipikus alkatában rejlik, és a sors tipikussága azáltal jön létre, hogy az átlagosnak egy meseszerű, poláris ellentéte formálódik ki, amelyen keresztül háttérként, az általános igazságot hangsúlyozó ellentétként, épp a nem-tipikuson szűrődik át a tipikus. Ez az ábrázolás csak azért sikerülhetett, mert Eichendorff helyes emberi ösztönnel állandóan megérezte és kifejtette veszélyeit annak a romantikus világszemléletnek, amelyet elméletileg követett, azonban saját életvitelére nem alkalmazott. Hőse csavargó, de nincs benne semmi az osztályából lesüllyedt értelmiségi bohém-anarchista ellenzékiségéből. Ez az ellenállás ugyanis már a kapitalista munkamegosztás által végrehajtott szociális deklasszáltság szintjén szólal meg, és ezért terméketlenül eltorzított módon harcol e munkamegosztás ellen. Azáltal, hogy Eichendorff hőse e deklasszálódási folyamat *előtti* meseszerű parasztfiú, a romantikus ellenállásnak egy mélyebb és helyesebb módja keletkezik, amelyben a tendencia helyes magja sokkal tisztábban és erőteljesebben, ellentmondásoktól inkább megóva fejeződik ki, mint a kapitalista munka elleni korábbi és későbbi bohémlázadásokban.

Az ellenzékiség emberileg helyesebb formája Eichendorffnál abban is kifejeződik, hogy élénken megérzi e magatartás társadalmi veszélyeit, és habár minden problémára meseszerű-szerencsés megoldást keres és talál, mindig újra észreveszi azokat a veszélyeket, amelyek az így ellenzékieskedőket emberileg fenyegetik. Látja tehát, hogy az ilyen lázadás az embert társadalmon kívülivé, sőt társadalomellenessé teheti, és nem vigasztalódik meg azzal, hogy a bohémvilágban ilyen antiszociális anarchisták „társadalma" jöhetne létre. A társadalmonkívüliség által keletkező elszigetelődést reális emberi veszélynek érzi. Igy egy ünnepély során ezt mondatja hősével: „Mindenki olyan boldog, veled nem törődik egyetlen ember sem. És így van ez mindenütt és mindig. Mindenkinek ki van jelölve a maga helyecskéje a földön, megvan a meleg

kályhája, csésze kávéja, asszonya, pohár bora este, és oly igazán elégedett... Nekem sehol sem jó. Mintha mindenhova éppen későn érkeztem volna, mintha az egész világ nem számítana egyáltalán rám."

Ilyen és ehhez hasonló kritikai megjegyzések mindig újból fölmerülnek Eichendorff elbeszélésében. Ez azonban itt csak árnyék, ahogy a félelmetes is az költeményeiben. De ennek az árnyéknak fontos művészi funkciója van: az ábrándvilágnak, mely másként lapos, két-dimenziós maradna, a valóság domborművét adja.

Ezért a meseszerű forma Eichendorffnál mély költői igazság. Mindenekelőtt cselekmény-vitele által, tehát igazán epikus, valóban költői módon kifejezi Eichendorff vágyálmát, utópiáját. Azután a hős emberileg egészséges, realisztikusan népi, józan fölfogása az egészet a valódi népmesék művészi közelébe hozza, éppen, mert ezek külsődleges ismertetőjegyei az elbeszélésből jóformán teljesen hiányzanak.

Mégis ez az elbeszélés egészen modern-romantikus. Lényeges vonása halk hintázás álom és valóság között: álomszerű tartalom reális megjelenési formában, valódi emberek álomszerű társadalmi összefüggések közt, csodálatosan valósághű tájak, kertek, paloták, városok, amelyeknek sóvárgó pompája álomszerűbe megy át. Éppen azáltal, hogy a szépségnek ez a fajtája az egész elbeszélés folytonos atmoszféráját adja, jön létre összehasonlíthatatlansága és maradandósága.

Igy a *Semmirekellő* igazi idill, igazibb és maradandóbb, mint a XVIII. század pásztortörténetei. Eichendorff minden tisztázatlansága, mely másutt epikáját és drámai műveit kuszává, jellegtelenné teszi, itt csak a rejtett melankólia ezüstös köde, mely az idill belső vidámságát méllyé és vonzóvá varázsolja. Csak itt — és esetleg még legeslegjobb költeményeiben — találkozott Eichendorff kuszán ellenzéki vágyakozása adekvát és költőileg mély megformálással.

Ez idill mélysége és igazsága messze túlmegy nemcsak a szűk, iskolás értelemben vett romantikán. Ezért lényeges tartalmát talán legjobban Schillernek azokkal a szavaival tudjuk körülírni, amelyeket körülbelül harminc évvel Eichendorff *Semmirekellő*je előtt vetett papírra: „Akkor az oktalan természetben csak egy szerencsés nővért látunk, aki otthon maradt az anyai házban, amelyből szabadságunk féktelenségében kiszáguldottunk az idegenbe. Fájdalmas sóvárgással vágyódunk vissza oda, mihelyt elkezdjük a kultúra sanyarúságát tapasztalni, és meghalljuk a művészet távoli külországában az anya megható hangját."

Eichendorff semmirekellője természetesen nagyon keveset tud erről a problematikáról. Legfeljebb tompa érzés formájában észleli azt; hisz ő naiv népi sarjadék. De éppen ezért fejezi ki alakja, sorsa oly pregnánsan azt a helyzetet, amelyben a csonkítatlan emberség, a schilleri „naiv", a kapitalista társadalomban van. Schiller az ilyen emberekről azt mondja, hogy a modern társadalomban létezésük „többé alig lehetséges, legalábbis semmilyen más módon nem lehetséges, minthogy korukban *úttalanul tévelyegnek* és csak szerencsés véletlen mentesíti őket koruk megcsonkító hatásaitól". Ennek az idillnek igazán realista és igazán lázadó tartalma az, hogy a hős meseiidilli „tévelygése" során ilymódon rontatlan és csorbítatlan marad. Az, hogy

ez a menekülés csak meseként, csak álomként képzelhető el és ábrázolható reálisan, eredményezi ez idill formájának költői igazságát.

Ezt az eichendorffi álmot a XIX. század legjobb németjei közül sokan megálmodták. De a meseszerűen szerencsés befejezés, a realisztikusan vidám idill Németország növekvő kapitalizálódása miatt költőileg egyre kevésbé vált lehetségessé. Újra és újra fölmerül Mörikénél; Stormnál azonban már novellisztikus és lírai elégiává vált, amelyben a tárgyi beteljesülést már csak mint visszavonhatatlanul szétdúltat és elveszettet siratja. És az imperialista korszakban Thomas Mann ifjúkori novellái már olyan omladékhalmaz előtt állnak, amelyet többé romnak sem lehet mondani, és az elégikus szomorúság ezért mindig erősebb szatirikus tónust nyer. Az álmot mindig tudatosabban, ezért mindig elégikusabban és szatirikusabban ismerik föl, mint puszta álmot, mint puszta sóvárgást, ezért a lázadás, amelyet a későbbiek írásai tartalmaznak, sokkal határozottabb, mint Eichendorffnál volt. (Hogy az eichendorffi álom követése az egyes íróknál milyen messzire mutat kiutat, s mennyire érteti meg e felbomlás kapitalista jellegét, azt itt nincs terünk kifejteni.)

Nem véletlen, hogy ezt a folytatást mindig újra olyan költők hajtják végre, akik a kapitalista és a kapitalista-nyárspolgári „derekasságtól" elfordulnak, de ugyanúgy távolállnak minden bohém-lázadástól az életben és az irodalomban egyaránt. Ezáltal megőriznek a maguk számára, mint ezt Eichendorffnál megmutattuk, egy emberi derekasságot, költői józanságot saját álmaikkal szemben, amely hagyja ugyan, hogy az álom költőileg kiélje magát, de helyes emberi-költői ösztönnel a gondolatilag meg nem értett arányokat álom és valóság között megóvja és megformálja.

1940

A FASISZTA MÓDRA MEGHAMISÍTOTT ÉS AZ IGAZI GEORG BÜCHNER

Halálának századik évfordulójára
(1937. február 19-én)

I

Georg Büchner elfogulatlan olvasója teljességgel valószínűtlennek fogja találni, hogy a fasizmus akárcsak kísérletet is tehessen Büchner kisajátítására. (Például még a régimódi reakciós Treitschke felismerte, és következetesen elutasította Büchner forradalmiságát.) S mégis, ez a valószínűtlen dolog megtörtént. A német fasiszta „irodalomtörténet" — amint Hölderlint, az elkésett jakobinust a „Harmadik Birodalom" prófétájává próbálta alakítani — Büchnerre is rá merészeli tenni a kezét.

A fasiszta hamisítás módszere lényegében ugyanaz, mint melyet Hölderlinnél, és más nagy forradalmi átmeneti alakoknál alkalmaztak. Hamisításokkal, és az interpretáció bűvészfogásaival el kell tüntetni életéből és művéből mindent, ami forradalmi. A fasisztáknak Georg Büchner esetében is megvannak az előfutárai az imperialista korszak irodalomtudósai között, mindenekelőtt Friedrich Gundolf személyében. Ő, persze, Büchnerből „csak" elkésett romantikust csinál, a „hangulat" költőjét. Ilyen hangulatban oldotta fel Gundolf, Büchner egész társadalombírálatát: „A társadalmi réteg a *Woyzeck*ben *hangulat* ... Itt csak a sorstáj (Schicksalslandschaft) hat a maga lelkiségével." Minden, ami a drámában másként társadalombírálat lett volna, „az a *Woyzeck*-ben emberelőtti hatalmak birodalmává hevül. Német, aki meg akarta mutatni a szegényest, a gonoszt, a homályost — egy sem ért oly közel az alapokhoz, mint Büchner."

A német fasiszták továbbmennek ezen az úton. Éppen Büchnernek, a forradalmi költőnek kell „forradalmuk" előfutárává lennie. Erre a kísérletre az utóbbi években két nagyobb értekezés vállalkozott.* Mindkettő „tudományosan" indul neki e feladatnak, vagyis, arra törekszik, hogy Büchnert bonyolult kerülőutak révén fasizálja. Mert a „Führer" közvetlen előfutárává nem lehet megtenni Büchnert, még a fasiszta hamisítás legraffináltabb eszközeinek alkalmazásával sem.

[1] *Karl Viëtor: A hősi pesszimizmus tragédiája (Die Tragödie des heldischen Pessimismus), Arthur Pfeiffer: Georg Büchner. A démonikus és a drámai történetének mivoltáról (Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte des Dämonischen und Dramatischen).*

Mindkét értekezés kiindulópontja Büchner állítólagos *kétségbeesése*. Beosztják a Schopenhauer—Kierkegaard—Dosztojevszkij—Nietzsche—Strindberg—Heidegger-sorozatba., Egészen heideggerri módon hangzik, amikor Viëtor abban látja Büchner nagyságát, hogy „magát eltökélten a semmibe helyezi". Ugyanígy beszél Pfeiffer, Büchner történelemfelfogásáról: „Kiszolgáltatottság felfoghatatlanul magasabb hatalmak kényének-kedvének, melyek utolsó felelőtlenséggel és kegyetlenséggel az embert egy elvetendő szenvedély vagy szeszély áldozatává teszik — ez az ember helyzete a történelemben."

Büchner hesseni részvétele a júliusi forradalom utáni felkelési kísérletekben, Pfeiffer szerint kifejezése volt egy múló „valóságtól-való elidegenedésnek". Itt egészen világosan mutatkozik meg, hogy az otromba hazudozás micsoda módszereivel megy végbe még az efféle „kifinomult" fasizálás is. Pfeiffer tudniillik azzal „bizonyítja" ezt az állítást, hogy a diák Büchner, a giesseni egyetemen távoltartja magát a diákegyesületi tagok sürgés-forgásától. Szerencsére Büchner, családjának írott egyik levelében, egészen világosan nyilatkozott erről: gyűlöli ezeket a fickókat önhittségükért és elbizakodottságukért, mivel ők embertársaik nagy tömegét megvetik egy nevetséges álműveltség alapján. „Az arisztokratizmus az emberben lakó szent léleknek legszégyenletesebb megvetése; én saját fegyvereit fordítom ellene: gőgöt gőg ellen, gúnyt gúny ellen."

Forradalmi kísérleteinek veresége után jön létre Büchner *Dantonja*, mégpedig a nevezett fasiszták magyarázata szerint, mint csalódásának kifejezése. Mindketten azért mondják Büchnert nagynak, mert *a forradalomból való kiábrándulást* ábrázolta.

Igy hát Viëtor tanulmányát *A hősi pesszimizmus tragédiájának* nevezi. Dantonról így beszél: „... akin a nagy csalódás erőt vett, aki nem *akar* cselekedni. Nem akar cselekedni *többé* — erről van szó ... A dráma abban a pillanatban kezdődik, amikor Danton forradalmi hite megtörik az ember reménytelen megkötöttségének (Unfreiheit) és az élet megválthatatlanságának felismerésén." Miben áll ez a kiábrándulás? Viëtor a Robespierre-rel való jelenet elemzésében világos választ ad: „Robespierre eléggé naiv ahhoz, hogy azt higgye, a forradalom csak azért megy végbe, hogy jobb körülményeket teremtsen a nép számára ... E veszedelmesen ostoba terrorisztikus dogma ellen fellobban Dantonban a gyűlölet." Viëtor szerint Danton — és vele együtt Büchner — éppen ezáltal a kiábrándulás által mélyebb és „realisztikusabb", mint Robespierre. S ennek a kiábrándulásnak tartalma: „Ez vallásos igazság volt — olyan, mely az emberiség végső, örök kérdéseire vonatkozott ... felismerés ... melynek fényében minden cselekvés értelmetlennek tűnik." Büchner tehát „vallásos igazságot formál a történelemből. A »Danton halála« a nagy politikus tragédiája, akit *abban* a pillanatban semmisítenek meg, melyben a radikális tevékenység kábulatából visszatalál az államférfiúi józansághoz és a megújhodó erőhöz." A forradalomból való kiábrándulás, az ebből létrejövő kétségbeesés tehát Viëtor számára a pozitívnak, az „államférfiúi józanságnak" valóságos építőköve.

Még radikálisabban lép fel Pfeiffer. Könyvének alapja „a drámának" egy új „történelemfilozófiája". Ez az elmélet azon alapszik, hogy a dráma

hősi-démonikus-germán, ezzel szemben az epika keresztény-zsidó. Nem érdemes ennek az elméletnek szakszerű cáfolatába bocsátkozni. Csupán Pfeiffer munkamódszerének megvilágítására hadd hozzuk fel: ő úgy véli, hogy ezt a felfogást alátámaszthatja Schellinggel. Mégpedig a következőképpen: Pfeiffer az eposzt, Schellinggel, úgy nevezi: „A véges ábrázolása a végtelen*ben*." Majd idézi Schelling kijelentését a kereszténységről: „A kereszténység sajátos iránya a vége*stől* a végtelen*hez* vezet." (L. Gy. kiemelése.) Egyszerűen a két mondat nyelvtani értelméből világossá válik — anélkül, hogy bármiféle vizsgálat alá vennénk Schellingnek a végesről való felfogását — hogy Schelling itt éppenséggel az ellentétét mondja annak, amit Pfeiffer a szájába ad. Ennek megfelelően Schelling úgy tárgyalja Homéroszt, mint az epikainak tipikus képviselőjét, és a kereszténységben megmutatja a régi eposz felbomlását. Ez az ellentét Pfeiffer és Schelling között oly messzire megy, hogy Pfeiffer a párosrímben találja meg az epikainak összefogó formáját, míg Schelling számára az eposz tipikus versmértéke a hexameter. Amikor tehát Pfeiffer Schelling tekintélyével akarja takarni „elméletét", egyetlen „módszere" az, hogy olvasójának műveletlenségére és figyelmetlenségére spekulál.

Őrültség, de van benne rendszer. Pfeiffer csak az ógermán „spruch"-okat és dalokat akarja az ő felfogásának értelmében véve drámaiaknak elismerni. Szerinte az egész újkorban a dráma epizálása megy végbe. Shakespeare-nél is, különösen pedig a német klasszikában. Csak Kleisttel kezdődik meg egy valódi germán-démonikus dráma. Pfeiffer itt átülteti az irodalomtörténetbe Alfred Bäumlernek, a „Harmadik Birodalom" hivatalos filozófusának vonalát, aki a Berlini Egyetemen székfoglaló beszédében a német klasszikusok humanizmusa elleni ideológiai harcot a „politikai pedagógia" főfeladatának mondotta. Pfeiffer a démonikusan-drámainak e vonalába akarja beilleszteni Georg Büchnert.

Danton a „démonikus közbülső"-nek („Zwischen") hatalmába került. Hős egy hősiesség-nélküli időben. Hősiességének akadálya a demokrácia: „Danton felismerte, hogy a hősi lépés számára nem lehetséges a környező világ hősiesség-nélküli szellemének túlereje folytán."

Danton tragédiája Pfeiffer szerint az, hogy Dantonnak a tömegen keresztül kell cselekednie, de a tömeg nem képes lépést tartani az ő „hősi" céljaival. Tragédiája az, hogy még nem képes eredményesen alkalmazni a szociális demagógia fasiszta módszereit. Ez az ő tragikus kiábrándulása és kétségbeesése; ez költőjének démonikus kétségbeesése is. A nyíltabb és durvább Viëtor elővigyázatlanabbul fecseg. Büchner Robespierre-jének szavait — arról, hogy a forradalmat végig kell vinni — a következőképpen kommentálja: „Mikor van kész egy forradalom? Ez a készen-levés nem valamiféle objektíve megadható állapot; egy forradalmat akkor vittek végig, ha olyan állapotot értek el, mely a *forradalmi vezérek* alapkövetelését kielégíti." (Az én kiemelésem, L. Gy.)

Ilyen módon és ilyen módszerekkel „mutatják ki tudományosan", hogy Büchner a „nemzeti-szocialista forradalom" tragikusan-kétségbeesett, letűnt előfutára volt.

2

Mi teszi Büchnernél Danton valódi tragédiáját? Arnold Zweig igen finoman jegyezte meg erről a drámáról: „És így elköveti Büchner a drámai hibát, hogy feltételezi a forradalomnak, mint olyannak roppant szükségességét és dicséretességét, amint ez az ő érzelmeiben él." Egyremegy, hogy Zweig követelménye, Danton tragédiájának büchneri koncepciója keretében, teljesíthető-e vagy sem: Zweignek teljesen igaza van abban, ami magának a költőnek jellemzését illeti, és rátalál lényének magvára. Büchner mindig konzekvens forradalmár volt, bámulatosan koraérett és tiszta, aki bámulatos következetességgel haladt forradalmi, emberi és költői sorsának hullámvonalában.

Mi itt nem adhatjuk Büchnernek akár csak vázlatos életrajzát sem. Meg kell elégednünk azzal, hogy megemlítünk egyes megnyilatkozásokat életének különböző időszakaiból, hogy szétzúzzuk „a forradalomból való kiábrándulásának" legendáját. Büchner lényének alapvonása izzó forradalmi gyűlölet minden kizsákmányolás és elnyomás ellen. Már egy gimnáziumi beszédében Catót dicsőítette Caesarral szemben. Mint strassburgi diák így ír családjának: „A fiataloknak szemükrehányják az erőszak alkalmazását. De hát nem vagyunk-e mi az erőszaknak örök állapotában? Mivel börtönben születtünk, és ott nőttünk nagyra, nem vesszük már észre, hogy dutyiban vagyunk bilincsbevert kézzel és lábbal, és szánkban egy pecekkel. Mit neveztek hát ti törvényes állapotnak? Egy törvényt, mely az állampolgárok nagy tömegét robotoló barommá teszi, hogy egy jelentéktelen és romlott kisebbség természetellenes szükségleteit kielégítse?"

Ebből a felfogásából kiindulva csatlakozott Büchner Hessenben a titkos forradalmi szervezethez, noha Strassburgban több ízben igen szkeptikusan nyilatkozott egy németországi forradalmi felkelés lehetőségéről. Hogy mégis a titkos forradalmi szervezet élére állt, abban fasiszta meghamisítói „ellentmondást" látnak. De ez az ellentmondás igen könnyen feloldódik, ha szemügyre vesszük Büchner *különleges helyzetét* a német forradalmi mozgalomban. Büchner talán az egyetlen az akkori forradalmárok között, aki a tömegek gazdasági felszabadítását forradalmi tevékenységének *középpontjába* állította. Ezért a legélesebb konfliktusokba kerül elvbarátaival. Weidig, a hesseni titkos forradalmi szervezet vezetője, Büchner *Hessische Landbote** — tervezetében a „gazdag" szót mindenütt „előkelőre" változtatta, és ezáltal az írást, a liberalizmus irányzatának megfelelően, kizárólag a feudál-abszolutisztikus maradványokkal szegezte szembe. Büchner felfogása szerint viszont a forradalom azzal áll vagy bukik, hogy a szegények tömegei felkelnek-e a gazdagok ellen. Ezért Beckernek, a költő barátjának bírósági vallomása minden kommentárnál világosabban magyarázza Büchner részvételét a hesseni forradalmi kísérletekben: „A röpirattal, melyet írt (Büchner, L. Gy.) egyelőre csak a népnek és a német forradalmároknak hangulatát akarta kifürkészni. Midőn később meghallotta, hogy a parasztok a legtöbb megtalált röpiratot átadták a rendőrségnek, amikor

* *Az illegális szervezet folyóirata*

megtudta, hogy még a hazafiak is röpirata ellen nyilatkoztak, feladta minden politikai reménységét egy változást illetően."

Hol van itt a forradalomból való „kiábrándulás"? Forradalmi tevékenysége *előtt* Büchner így ír családjának: „Habár én mindig alapelveimnek megfelelően fogok cselekedni, mégis az újabb időben megtanultam, hogy változásokat csak a *nagy tömeg* elengedhetetlen szükséglete hozhat létre — hogy az egyes ember minden mozgolódása és kiáltozása hiábavaló esztelenség." És menekülése *után*, tehát „kiábrándulásának" idején, így ír Gutzkownak: „Az egész forradalom már liberálisokra és abszolutistákra oszlott meg, és *a műveletlen és szegény osztálynak kell felfalnia az egészet; a szegények és gazdagok közötti viszony* a világ egyetlen forradalmi eleme; csak az éhség lehet... a szabadság istennője." A történelemben alkalmasint kevés példa van arra, hogy egy ifjú forradalmár húsz és huszonnégy éves kora között politikai vonalán így induljon el, és ily következetesen kitartson e vonal mellett.

Büchner tehát *plebejus forradalmár*, aki előtt kezdtek világossá válni a dolgozó tömegek felszabadításának gazdasági alapjai. Fontos alak abban a sorban, amely Gracchustól, Babeuftől Blanquiig (az 1848-as júniusi felkelésig) vezet.

Ennek a konkrét történelmi helyzetnek megfelelően nem szabad Georg Büchner nézeteinek világosságát az immár osztállyá szerveződött proletariátus későbbi harcainak mértékével mérni. Büchner — bár kortársa az angol chartizmusnak és a franciaországi lyoni felkeléseknek — mint gyakorlati német forradalmár nem láthatja és nem ismerheti fel a proletariátust, mint osztályt. Mint igazi plebejus forradalmár — a „szegények" gazdasági és politikai felszabadítására összpontosítja magát; a német viszonyoknak megfelelően természetszerűleg elsősorban a parasztokéra. És következetes helytállása mind elméleti, mind gyakorlati téren feloldhatatlan ellentétbe állítja liberális kortársaival, akiket ő, mint később a jelentős forradalmi demokraták, mindig éles iróniával bírál.

A dolgoknak ebből az állásából magától értetődően következik az, hogy Büchner forradalmi perspektívájában igen sok zavarosság van. Példának hozom fel Gutzkownak írott, fent idézett leveléből a következő sorokat: „Hizlalja meg a parasztokat, s a forradalmat megüti a guta. Ha minden paraszt fazekában tyúk fő — az elpusztítja a gall kakast." Még világosabban jutnak kifejezésre a zavaros tendenciák valamivel később egy Gutzkowhoz intézett másik levelében. Miután keserű bírálatot mond a művelt liberálisok és a nép között levő „kiélezett viszonyról", így beszél: „És maga a nagy osztály? Számára csak két emeltyű létezik: anyagi nyomor és vallásos fanatizmus. Bármely párt, mely ért ahhoz, hogy működésbe hozza ezeket az emeltyűket, győzni fog. A mi időnknek vasra és kenyérre van szüksége — s azután keresztre vagy valami effélére." Az a tény, hogy Büchner, a következetes és harcos materialista, ha csupán időlegesen is, ilyen nézetekre juthatott a vallásnak vagy egy valláspótléknak forradalmi szerepéről, azt mutatja, mily mélyek és feloldatlanok voltak átmeneti korának ellentmondásai.

Mégpedig semmiképpen sem csak Büchner fejében, hanem általában, nagy történeti értelemben. A francia forradalom és az angol ipari forradalom folytán felszabadult tőkés termelőerők egészen más módon hozták napfényre

a társadalmi ellentmondásokat, mint ahogyan azok a XVIII. században megjelentek. Magukbanálló nagy gondolkodók már szocialista következtetéseket vontak le a tőkés társadalom ellentmondásaiból; persze utópikusan, persze anélkül, hogy akárcsak sejtették volna is a proletariátusnak, mint e követelések forradalmi valóraváltójának jelentőségét. A tőkés gazdaság legnagyobb teoretikusának, Ricardónak hívei, a mester halála után igen hamar szocialista következtetéseket kezdtek levonni az értéktöbblet-elméletből; természetesen megint csak nem a társadalom mozgásának dialektikus felismerése révén, nem a proletariátus forradalmi szerepének felismerése révén, hanem azon a réven, hogy az értéktöbblet-elméletet etikailag magyarázták. Másrészt, azok a gondolkodók és politikusok, akik az osztállyá szerveződő proletariátusnak meginduló sajátos harcával közvetlen összeköttetésben voltak, megkísérelték, hogy gondolatilag kidolgozzák a proletár-osztályharc különleges céljait, s közben ezeket az addigi átalakulások célkitűzéseivel merev ellentétbe helyezték ; de ebben az időszakban fogva-maradtak a közvetlen, durva ellentétbe helyezésben. (A géprombolóktól a szindikalizmus kezdeteiig.) Az elszánt plebejus forradalmárok ezzel szemben a következetesen keresztülvitt demokratikus forradalomban keresték azt az utat, mely a tőkés társadalom gazdasági-társadalmi ellentmondásait forradalmi módon megszüntetheti. Mindaddig viszont, ameddig a valóságban és annak megfelelően, a forradalmárok fejében is a „szegények" nem lettek valóságos proletariátussá, a probléma világos felismerése lehetetlen volt számukra.

Mennél mélyebben, radikálisabban és átfogóbban állította fel egy forradalmi demokrata a kérdéseket ezen a fejlődési fokon, annál mélyebb és feloldhatatlanabb ellentmondásokhoz kellett eljutnia. Hallgassuk csak meg, hogyan nyilatkozik Büchner Gutzkownak az ő pozitív perspektívájáról: „Azt hiszem, szociális dolgokban egy abszolút jogelvből kell kiindulni, azon kell iparkodnunk, hogy *a népben* alakítsunk ki egy új szellemi életet, és a kiélt modern társadalmat az ördögbe küldjük. Minek létezzék az ég alatt ilyesmi? Egész élete abban a törekvésben merül ki, hogy előzze a legelviselhetetlenebb unalmat. Ki kell, hogy haljon, számára ez az egyetlen új, melyet még megélhet."

Franciaország nagy demokratikus forradalmára, Blanqui, egy hosszú élet folyamán eljutott a „szegényektől" a proletariátushoz, Babeuftől a marxizmus elismeréséhez. A huszonnégy éves Büchner ugyanennek az útnak kezdetén meghalt. De — Heine kivételével — Németországban ő az egyetlen, aki ezen az úton haladt. Heinével együtt, ő az egyetlen a német írók között, akit egyáltalán csak hasonlítani is lehet a későbbi, nagyobb és érettebb forradalmi demokratákhoz, Csernisevszkijhez és Dobroljubovhoz.

3

Minden további nélkül érthető, hogy a kontinensen végbemenő forradalmi mozgalmaknak ez az átmeneti válsága, mint a legfontosabb kérdések egyikét, felveti a francia forradalom kritikai elemzését. Hiszen ez nemcsak a francia

nép életét kavarta fel legmélyéig, hanem egész Európának más arculatot adott; éppen azoknak a mély ellentmondásoknak arculatát, melyeknek ideológiai megjelenési formáira éppen most mutattunk rá. Természetes, hogy ezzel kapcsolatban két teljességgel ellentmondó nézetnek kellett felbukkannia. Egyrészt abból a tényből, hogy a világ-megrázkódtatás a keletkező proletariátus anyagi helyzetét csak rontotta, következett egy elfordulás mindennemű politikai-demokratikus forradalomtól (legdurvábban Proudhonnál vehető szemügyre ez a felfogás, s neki Franciaországban sok előfutára volt, Büchner idejében). Másrészt, a demokratikus-plebejus demokratáknak olyan illúziójuk van, hogy a jakobinus terror következetes végigvitelének el kellene vezetnie ahhoz, hogy a tömegek megszabaduljanak anyagi nyomoruktól. Hogy milyen mély és évszázados volt ez az antinómia, megfigyelhetjük a francia munkásmozgalom történetén, ahol már az imperialista periódusban, Sorel és Jaurès többékevésbé ennek az antinómiának két szélsőséges pólusát képviseli.

Büchner színművének, a *Danton halálának* ez a tragikus ellentmondás az alapja. Ebben a tragédiában tehát nem egy fiatalembernek valamiféle szubjektív élménye („kiábrándulás", „kétségbeesés" stb.) formálódik meg; hanem Büchner, egy igazi, korszakalkotó tragédiaíró nagy ösztönével arra törekedett, hogy korának évszázados ellentmondását bemutassa a francia forradalom tükrében. Mégpedig nem olyan módon, hogy korának problémáját átviszi ebbe az időszakba, és a forradalmat felhasználja, mint kosztümöt. Arról volt szó, hogy a jelentős tragédiaíró éles pillantásával észrevette: korának ez a problémája éppen a francia forradalomban bukkant fel, és ekkor kapott figyelemre méltó történeti-polemikus formát.

Shakespeare-re emlékeztető világossággal és vehemenciával exponálja ezt a kérdést mindjárt a dráma első jeleneteiben. Danton és barátai arról beszélnek, hogy véget kell vetni a forradalomnak. „A forradalomnak meg kell szűnnie, s a köztársaságnak meg kell kezdődnie", mondja Hérault. Rögtön utána Büchner megmutatja egy mozgalmas és realisztikus népjelenetben, hogy a szegények miként gondolkodnak a forradalom eddigi vívmányairól. „Nekik (tudniillik a gazdagoknak, L. Gy.) nem fut az erükben más vér, mint az, melyet belőlünk szívtak ki. Azt mondották nekünk: Üssétek agyon az arisztokratákat, ezek farkasok. Mi az arisztokratákat lámpavasra akasztottuk. Azt mondották: a vétó a ti kenyereteket eszi; mi agyonütöttük a vétót. Azt mondották: a girondisták kiéheztetnek benneteket; mi a guillotine alá vittük a girondistákat. De a holtakat ők levetkőztették, s mi — miként azelőtt is — mezítláb szaladunk és didergünk."

Büchner valamennyi népjelenetben a nyomorba-süllyedt tömegeknek ezt a nagy elkeseredését rajzolja. S egyben — mint nagy realista — megmutatja, hogy ezeknek a tömegeknek még nincs világos tudatuk arról, milyen célirányos cselekvéssé válhatnék elkeseredésük. Az objektív ellentmondások megoldhatatlansága a valóságban (és Büchner fejében is) úgy tükröződik, hogy a nép elkeseredése még iránytalan, határozatlan — egyik szélsőségből átcsap a másikba. Mint szilárd jellemvonás csak maga az elkeseredés maradt meg, és cinikusan-őszinte kimondása a közvetlenül látható okoknak, hogy miért ábrándultak ki a tömegek. Büchner tehát költőileg teljesen következetes,

amikor ezt a népjelenetet groteszk-realisztikus, Shakespeare-en iskolázott keserű humorral formálja meg.

Ennek a népjelenetnek kompozíciós jelentősége ugyanakkor túlmegy a shakespeare-i példaképen. A népnek, mint kórusnak szerepe — mely a főalakok egyéni tragédiáit társadalmilag megalapozza, a cselekménynek megfelelően és társadalmilag-eszmeileg kommentálja — rendkívüli módon megnövekedett a drámának a francia forradalom előtti és utáni fejlődési szakaszában. Az *Egmont*nak, a *Wallenstein táborá*nak stb.-nek népjelenetei világosan megmutatják ezt az utat: szorosabb kapcsolat van a között, ami „fent" a főhős tragikus sorsának szövődményei során történik, és a „lenti" mozgalmak, fejlemények között, melyek magának a népnek életében mennek végbe.

Büchner még egy lépést tesz előre: Őnála az anyagi helyzet, a párizsi népnek abból fakadó szellemi és erkölcsi állapota az a végső alap, melyen létrejön mind a Robespierre és Danton közötti konfliktus, mind annak kimenetele, Danton híveinek bukása. Igy hát, ez a kórus aktívabb, mint az antik, közvetlenül belenyúl a cselekménybe. És mégis, Büchner — igen tudatos művészettel — arra korlátozza a népjelenetek szerepét, hogy azok kórus-szerűen eszmeileg és hangulatilag kísérjék a vezetők, a „világtörténelmi egyéniségek" tragikus sorsát. Mert az a történelmileg döntő tudatosság, melyben az itt ábrázolt világválság megjelenhetett, valóban a Robespierre és Danton közötti harcokban jut kifejezésre, a legmagasabbrendűen. A népnek még iránynélküli elkeseredése ezért van egyszerre fölötte is, alatta is a „fent" lejátszódó tragikus-individuális harcoknak. Ezt a mély és helyes történelmi felismerést Büchner lenyűgöző drámai alakba öntötte, a társadalmi alapoknak eredeti, shakespeare-izáló és mégis, Shakespeare nép-felfogásán túlnövő, kórus-szerű megformálásával.

Ezen az alapon jön létre a dráma nagy politikai ellentétének drámai felfokozódása az egyik oldalon Danton hívei és a másik oldalon Robespierre és Saint Just hívei között. Danton — mint láttuk — be akarja fejezni a forradalmat, Robespierre — a maga felfogásának értelmében — folytatni akarja a forradalmat. Danton követelése, hogy adják fel a forradalmi terrort, csak a premisszáiból levont konzekvens következtetés. Ezért mondja, Robespierre-rel való döntő beszélgetésének mindjárt az elején: „Ahol a kényszerű védelem véget ér — ott a gyilkosság kezdődik, nem látok alapot, mely bennünket tovább kényszerítene az öldöklésre." Robespierre válasza így hangzik: „A szociális forradalom még nincs készen; aki félig fejez be egy forradalmat, az maga ássa meg a saját sírját. A jó társaság még nem halott, arra van szükség, hogy az egészséges népi erő ennek a mindenképpen levitézlett osztálynak helyére üljön."

A drámának ezt a döntő jelenetét úgy szokták felfogni, hogy Danton a szűk és korlátolt Robespierre szavait nagy megvetéssel, objektív, szellemi fölénnyel megcáfolja. Igaz, hogy Danton Robespierre-t megvetéssel kezeli. Az is igaz, hogy Büchner filozófiailag-világnézetileg Danton felfogását osztja az epikureus materializmusról, s ezért, mint látni fogjuk, drámai-lírai rokonszenvet érez alakja iránt. A beszélgetés valóságos gondolati és drámai kimenetele viszont egészen másutt van, és éppen itt ütközik ki Büchner nagy drámai-tragikai tehetsége. Danton tudniillik egyetlen szóval sem cáfolja Robespierre *politikai*

nézetét. Ellenkezőleg, a politikai vita elől kitér, egyetlen érve sincs a politikai szemrehányás ellen, Robespierre politikai felfogása ellen, mely — emlékezzünk csak vissza Büchner utoljára idézett leveleire — lényegében magának a költőnek felfogásával azonos. Danton az erkölcsi alapelvekről folytatott vita irányába viszi a beszélgetést, és itt — mint materialista — könnyű győzelmet arat Robespierre rousseau-i erkölcsi alapelvei fölött. De ez az olcsó győzelem, melyet a vitában kivív, nem tartalmaz választ a politikai helyzet központi kérdésére, a szegény és gazdag közötti ellentét kérdésére. Büchner itt vérbeli drámaíróként mutatkozik be, azáltal, hogy a nagy társadalmi ellentmondást, mely mint feloldhatatlan ellentmondás élt az ő saját érzelem- és gondolatvilágában is — megtestesíti két történelmi alakban — s megmutatja mindkettőnek szükségképpeni nagyságát és szükségképpeni korlátoltságát.

Dantonnak ez a kitérése nem véletlen, hanem éppen tragédiájának magva. Danton Büchnernél nagy polgári forradalmár, aki viszont semmilyen vonatkozásban nem képes túlmenni a forradalom polgári céljain. Epikureus materialista, egészen XVIII. századi értelemben, Holbach és Helvetius értelmében. Ez a materializmus a forradalom előtti Franciaország legmagasabbrendű és legkövetkezetesebb ideológiai formája, a forradalom *ideológiai előkészítésének* világnézete. Marx a következőképpen jellemzi ezt a filozófiát: „Holbach elmélete tehát a történelmileg jogosult, filozófiai illúzió a Franciaországban éppen fellépő burzsoáziát illetően, mely burzsoáziának kizsákmányolási vágya még értelmezhető volt olyan vágyként, mely az egyének szabad kifejlődésére irányul, a régi feudális bilincsektől megszabadított rendben. A burzsoázia álláspontja szerinti felszabadítás, a konkurrencia, a XVIII. század számára valóban az egyetlen út és mód volt arra, hogy az egyének szabadabb fejlődése számára új pályát nyisson."

Ámde éppen azáltal, hogy a forradalom legyőzi a királyt és a hűbérurakat — amiben Danton vezető szerepet játszott — a társadalomban új ellentmondások keletkeznek, melyekkel Danton idegenül és elutasítóan áll szemben, melyekre az ő világnézete semmilyen választ sem tud adni. Robespierre és Saint Just folytatni akarják a forradalmat, Danton számára ez a folytatás többé nem az *ő* forradalma. Ő a feudalizmustól való megszabadulásért küzdött, a szegényeknek a kapitalizmus igája alól való megszabadítása már teljesen idegen az ő céljaitól. Egy beszélgetésében, közvetlenül a Robespierre-rel való nagy összeütközés előtt, így beszél a népről: „Gyűlöli az élvezőket, mint egy herélt a férfiakat."

Ezért elidegenedett a néptől és a politikától is. Barátaival való beszélgetésekben minduntalan elhangzik, hogy ő a forradalomnak egy „halott szentje". Nem véletlen, hogy a szeptemberi mészárlásra való visszaemlékezés, az emiatt való lelkiismeretfurdalás épp közvetlenül letartóztatása előtt bukkan fel. Amíg a forradalmat sajátjának érezte, tehát szeptemberben, elszántan és bátran cselekedett, és a szeptemberi mészárlást magától értetődő, szükségszerű rendszabálynak tekintette, melyet a forradalom megmentése követel. De amikor a forradalom túlmegy ezen, amikor Robespierre és Saint Just plebejus útjain halad, a lelkiismereti konfliktus lelkileg szükségszerűen jön létre abból, hogy Danton ettől a forradalomtól elidegenedett.

És ez az elidegenedés a néptől nem Danton képzelődése, mint hívei szemére vetik. A Robespierre-rel való beszélgetés után a szekciókba megy, hogy azokat fellármázza a Robespierre elleni küzdelemre; „tiszteletteljesek voltak, de olyanok, mint akik temetnek", mondja maga Danton. Magával ragadó ékesszólása a vádlottak padján, igaz, hatalmas benyomást tesz a hallgatókra. De ez a benyomás csak ideiglenes, nem változtathatja meg a nagy tömeg alapvető hangulatát. Büchner közvetlenül Danton nagy beszéde mellé helyez egy népjelenetet, mely az igazságügyi palota előtt játszódik. Ott mondja az egyik polgár: „Dantonnak szép ruhái vannak, Dantonnak szép háza van, Dantonnak szép asszonya van, burgundiban fürdik, ezüst tálról eszi a vadat, és a ti asszonyaitoknál és lányaitoknál alszik, ha be van rúgva. Danton szegény volt, mint ti. Honnan van neki mindez?"

Danton cinikus apátiája, fáradt unottsága, cselekedni-nem-akarása ebben a megvilágításban nem úgy tűnik, mintha a hajdan tetterős forradalmár ellentmondásos pszichológiai jellemvonása lenne, hanem mindez szükségszerű lelki visszfénye helyzetének. Amellett nem szabad elfelejteni, hogy Büchner ezt az unottságot a jóllakott polgárság uralkodó vonásaként fogja fel. Emlékszünk korábban idézett levelére, melyet Gutzkownak írt, s hadd utaljunk Leonce alakjára is későbbi vígjátékában.

De Büchner Dantonja nem reakciós burzsoá. Cinikusan gúnyolódik Robespierre erkölcsi elméletén, de saját hívei iránt semmi rokonszenvet nem érez (Camille Desmoulins kivételével). Miért harcolhat? Kivel harcoljon? Híve, Lacroix, magamagát gazembernek nevezi; Dillon tábornok a következő táborral akarja Dantont kiszabadítani: „Elég embert fogok találni, öreg katonákat, girondistákat, volt nemeseket." És hogy Büchner Dantonjából nem veszett ki a forradalmiság, azt épp az bizonyítja, hogy ilyen harcot nem akar vívni, ilyen szövetségesekkel.

A dráma egész felépítése visszatükrözi azt, hogy milyen sajátszerűen oszlanak meg Büchner politikai-emberi szimpátiái. Robespierre és különösen Saint Just az igazi, drámaian cselekvő, előretörő alakok. Danton a dráma első felében is, és hasonlóképpen a befejezésben középponti alak ugyan, de a cselekménynek inkább tárgya, mint mozgatója. Nem véletlen, hanem Büchner jelentős drámai kompozíciós ereje, hogy az első felvonás a Danton—Robespierre-párbeszéd után Robespierre és Saint Just beszélgetésével, a második pedig a konvent jelenettel, s Robespierre és Saint Just beszédével zárul. És láttuk, hogy még a harmadik felvonás is, melyben Danton védőbeszédei őt drámailag-színpadilag a cselekmény középpontjába állítják, nem ezekkel a nagy szónoki kitörésekkel, hanem azzal a jelenettel ér véget, melyből mi Dantonnak a nép által való elítélését idéztük. S végül a dráma azzal a kis jelenettel zárul, melyben a megtébolyodott Lucile Desmoulins a guillotine terén „Éljen a király"-t kiált. Danton *sorsa* tehát a cselekmény középpontja, de a drámát nem a hős tevékenysége mozgatja. Danton elszenvedi sorsát.

4

És mégis, Danton tragédiája, nem pedig Robespierre és Saint Just tragédiája áll a középpontban. Ezeknek a jakobinusoknak tragikus konfliktusát egy évtizeddel később Karl Marx fogja vázolni a *Szent család*ban. Büchner, Robespierre-jében jelzett egyes emberi konfliktusokat (sajnos — ami egyike a kisszámú következetlenségeknek jellemábrázolásában — a polgári történészektől átvett, Dantonra való „irigységet" is); Saint Justnek csak kevés egyéni pszichológiai jellemvonása van, ő a tetterős, töretlen, plebejus forradalmár megtestesülése, inkább vágyott ideál, mint kidolgozott alak. Drámailag — mutatis mutandis — hasonló kontraszt-funkciója van Dantonhoz való viszonyában, mint Fortinbrasnak Hamlettal szemben, Shakespeare-nél.

Danton drámai-tragikai középpontba-helyezése azzal függ össze, hogy Büchner nem csupán a XVIII. század forradalmi törekvéseinek politikai-szociális válságát ábrázolja a francia forradalom fordulópontján, hanem egyben, ezzel a kérdéssel elszakíthatatlanul egybekötve, ennek az átmenetnek *világnézeti válságát*, a régi mechanikus materializmusnak, mint a polgári forradalom világnézetének válságát. Danton alakja, Danton sorsa azoknak az ellentmondásoknak tragikus megtestesülése, melyeket az 1789 és 1848 közötti időszak vet fel, s melyeket a régi materializmus nem tud megoldani.

Az epikureus materializmus társadalmi jellege veszendőbe megy. A XVIII. század materialistái, az objektív helyzet folytán, vélekedhettek úgy, hogy az ő — filozófiai lényege szerint idealista — társadalom- és történelemszemléletük materialista ismeretelméletükből jön létre, hihették, hogy cselekvéseik iránytűje valóban epikureus materializmusukból származik. Helvetius azt mondja: „Un homme est juste, lorsque toutes ses actions tendent au bien public." (Egy ember akkor igaz ember, ha minden cselekvése a közjóra irányul.) És azt hiszi, hogy ennek a társadalmiságnak tartalmát, az egyének etikájával való szükségszerű összefüggését, az epikureus egoizmusból vezette le.

A burzsoázia forradalmi győzelme széttépi ezt az illúziót. Éppen azon a fejlődési fokon, melyen Dantonnak cselekednie kell, élesen előtérbe nyomulnak az ellentmondások a „bien public"-en (a „közjó"-n) belül. Az egyszerű egoizmus átváltozik tőkés zsiványsággá, cinikus erkölcsi nihilizmussá. Mély iróniával és nagy, diszkrét, mindig megjelenítő és sohasem kommentáló költői erővel mutatja be Büchner ezt a folyamatot. Barrère, a közönséges történető azt mondja: „A világ fejetetejére állna, ha az úgynevezett becsületes emberek felakasztanák az úgynevezett csirkefogókat."

És Laflotte, a besúgó, útban Dillon tábornok elárulása felé, ezt a cselekedetet dantoni, epikureus-egoista érvekkel védelmezi: „A fájdalom az egyetlen bűn, és a szenvedés az egyetlen gonoszság; én erényes fogok maradni."

Ezzel szemben, Robespierre-nek és Dantonnak — mivel ők a plebejus forradalmat akarják — van mértékük a cselekvésre; persze, a filozófiai materializmus elvetésének alapján, a rousseau-i idealizmus alapján, melyet Danton — önmagában véve — elszakítva a jelenkori cselekvés politikai helyzetétől — különösen az erkölcs területén, játszva, irónikusan és szellemesen, fölényesen

le tud győzni. De mivel a politikai cselekvés az aznap feladata, Danton mit sem ér a materializmusnak ezzel a filozófiai fölényével. Mint politikus, mint ember irányt tévesztett.

Ebben a nagy tragédiában előtérbe lép a régi materializmusnak arra való képtelensége, hogy a *történelmet* megértse. Büchner maga mélyen átélte ezt a konfliktust, anélkül, hogy filozófiailag meg tudta volna oldani. Azt írja (Giessenből menyasszonyának) a forradalom történetével kapcsolatos tanulmányairól: „Úgy éreztem magam, mintha megsemmisülnék az iszonyú *történelmi fatalizmus* súlya alatt. Az emberi természetben rémítő egyformaságot találok, az emberi viszonyokban elháríthatatlan hatalmat, mely megadatott mindenkinek és senkinek. Az egyes csupán tajték a hullámon, a nagyság merő véletlen, a lángelme uralma bábjáték, nevetséges küszködés egy vasveretű törvény ellen, ezt megismerni a legmagasabb, ezen uralkodni lehetetlen. Már eszembe sem jut, hogy a történelem parádés lovai és őgyelgői előtt meghajoljak... A *kell* egyike a kárhozat szavainak, melyekkel megkeresztelték az embert. A mondás: »Kell bajnak jönnie, de jajj annak, aki révén jön«, irtóztató. Mi az, ami hazudik, gyilkol, lop bennünk?"

Mármost, rendkívül érdekes, hogy miként, és milyen változatokban tér vissza Büchnernek ez a kitörése Dantonnál, a letartóztatása előtti jelenetben. Egyes kitöréseket Büchner csaknem szó szerint vesz át ebből a levélből és a kétkedő, kétségbeesett Danton szájába adja. Látnivaló, hogy a Danton-figura mily messzemenően ezeknek a Büchner által mélyen átélt ellentmondásoknak lett költői kifejezésévé. De ugyanakkor vigyázni kell a megfogalmazásoknak, a hangsúlyoknak különbségeire. Danton egy misztikus agnoszticizmushoz, a történelem kétségbeesett teljes érthetetlenségéhez jut el. Büchner számára a történelmi szükségszerűség megismerése, még ha uralkodni nem is lehet rajta, megmarad a legmagasabbnak. Ezért ez a „kell" Büchnernél nem kétségbeesett, nem pesszimisztikus, mint Dantonnál. Másrészt, a drámában Büchner megformált választ ad Danton kétségeire Saint Just nagy konvent-beszédével; ez a beszéd a történelem vasveretű és embertelen szükségszerűségét, mely egész nemzedékeket, ha útjában állnak, forradalmi módon letipor, s mint valamilyen ellenállhatatlan vulkán-kitörés vagy földindulás működik — szenvedélyes pátosszal igenli és dicsőíti.

Itt is látjuk, hogy a dráma mindkét protagonistája a Büchner életében és gondolkodásában meglevő ellentmondást, válságot testesíti meg. De csak a kettő együtt, a maga tragikus kölcsönhatásában, testesíti meg Büchner gondolatait, sem Danton, sem Saint Just önmagában nem szócsöve a költőnek. Mindenesetre, Saint Just felfogása kerül legközelebb Büchnernek a „gyomorkérdés" megoldásával kapcsolatos felfogásához. Mindenesetre, Robespierre is, Saint Just is hordoz olyan vonásokat, melyeknek lírai nyomait megtalálhatjuk Büchnernek Catóról szóló beszédében. De Robespierre és Saint Just mégis éppoly kevéssé azonos Büchnerrel, mint Danton. És éppen azért, mert Büchner ebben a nagy szellemi válságban rendíthetetlenül kitart a materialista filozófia mellett, és soha nem veszíti el hitét, hogy annak segítségével meg lehet oldani az élet nagy problémáit, Danton érzelmileg közelebb áll hozzá, mint Saint Just, akivel pedig politikai tekintetben rokonabb.

Az az ellentmondás, mely az élet materialista igenlését, a gyönyör filozófiáját illetően tragikusan vetődik fel — az átmeneti kornak hasonlóképpen nagy világnézeti problémája. Camille Desmoulins mondja a dráma első jelenetében: „Az isteni Epikurosznak és a szép fenekű Venusnak kell a köztársaság ajtónállóivá lenniök a szent Marat és Chalier helyett." Ez itt meglehetősen termidori módon hangzik. De a hatalomra jutott polgári osztály életkedve és életöröme ebben az időszakban minduntalan keveredik egy új és jobb világ utáni vággyal, melyben az emberi erény semmilyen aszkétikus korlátozást nem fog ismerni. Ezt az életörömet hirdeti Heine is versben és prózában, csaknem mindig úgy hirdeti, hogy a két áramlat egyszerre jut szóhoz. „A viruló hús Tizian festményein, mind protestantizmus. Venusának ágyéka sokkal alapvetőbb tézis, mint azok, melyeket a német barát a wittenbergi templomajtóra felragasztott." Persze, Heinénél világos út vezet innen ahhoz a másik „jobb dalhoz", mely a felszabadult emberiség életörömét és evilágiságát hirdeti.

Ez az ellentmondás, túloldaláról nézve, benne él a munkásosztály keletkező forradalmi mozgalmában. Babeuf örökli mind a régi materializmust, mind a robespierre-i aszkétikusan-forradalmit. Nagy költők, mint Heine és Büchner, nagy gondolkodók, mint Fourier, egyaránt meg vannak győződve *mindkét* véglet elégtelenségéről; egyikük sem tud ellentmondásmentes megoldást találni. És még a fiatal Marx és Engels is kénytelen arra, hogy, immár a dialektikus materializmus talaján, harcoljon a forradalom aszkétikus felfogása ellen.

Heine tágabb, mozgalmasabb, gazdagabb Büchnernél; feldolgozta a maga módján a hegeli dialektikát, s nem ignorálta, mint Büchner. De — mind gondolatilag, mind költőileg — ő is csak ellentmondásosságukban képes kifejezni az ellentmondásos tendenciákat, semmi esetre sem képes feltárni az azokat mozgató egységes elvet. Magától értetődik, hogy Büchner sem talál kiutat. Amit a politikában keres, a „szegényeknek" konkretizálása forradalmi proletariátussá — az nincs adva az ő valóságában, a német valóságban. Ezért következetes materializmusa ellenére sem bukkanhat rá a történelem dialektikus felfogására. Büchner személyes sajátszerűsége viszont abban van, hogy ellentmondásos útján valóban egyenesvonalúan, ingadozás nélkül haladt, nem törődve azzal, hogy az ellentmondások végére járjon, s nem lengett ide-oda mozgékonyan és rugalmasan — Heine módjára — az ellentmondásos szélsőségek között.

5

Innen ered Büchnernek jelentős, Shakespeare-en és Goethén iskolázott realizmusa. Politikai vágya a tudatossá-lett, politikai aktivitásra ébredt „szegény" felé száll. De mint nagy realista a kiszolgáltatott, kizsákmányolt, nyugovás nélkül ide-oda űzött, mindenkitől megtaposott Woyzecket formálta meg, az akkori németországi „szegény" legnagyszerűbb alakját.

Gundolf és Pfeiffer ezt a nagyszerű társadalomképet hangulatfestéssé akarja hamisítani, amellett Pfeiffer Gundolfnak esztétizáló hamisítását azzal „mélyíti el", hogy szerinte Büchner hangulatművészete démonikus lényének kifejeződése. „A hangulat nála : a démonikusnak állandó jelenléte. A hangulat tartós lélegzet, a démonikusnak lélegzetvétele." Ezek az elemzések arra futnak ki, hogy Büchnert Strindbergnek és az expresszionizmusnak írói előfutárává tegyék. Ezzel is fejetetejére állítják a történelmi valóságot. Büchner Woyzecknak elnyomóival és kizsákmányolóival szembeni fizikai és ideológiai tehetetlenségét ábrázolja ; tehát egy reális, a létből fakadó társadalmi tehetetlenséget, melynek mivoltát Woyzeck — ha nem is látja tisztán — mégis, legalább sejti. Amikor kapitánya szemrehányást tesz neki erkölcstelenségéért, Woyzeck így felel : „Mi, szegény emberek — tudja, kapitány úr : pénz, pénz. Akinek nincs pénze — de próbáljon csak szerencsét a magunkfajta ember a világ erkölcsével. Az embernek húsa és vére is van. A mi fajtánk boldogtalan ebben és a másik világban. Azt hiszem, hogy mi — ha a mennyországba mennénk — ott segítenünk kellene mennydörögni ... Az erkölcs valami szép dolog kell hogy legyen, kapitány úr. De én szegény ördög vagyok." Strindberg viszont a kapitalizmus szabadjára-engedett hatalmaival szembeni önnön tehetetlenségének mély élményét ábrázolja ; nem tudja áttekinteni ezeket a hatalmakat, s ezért misztifikálnia kell őket. Nem a konkrét létből-kinövő tehetetlenséget, hanem önnön tehetetlenség-élményének ideológiai visszaverődéseit ábrázolja. Ő tehát nem Büchner folytatója, hanem egy ellenpólusa.

Büchner a maga realisztikus tendenciáit megszakítás nélkül, nyíltan, és magas elméleti színvonalon hirdette. Elmélete a realizmusról: az élet költői visszatükrözése, mozgásában, elevenségében és kifogyhatatlan gazdagságában. A történelmi drámától történelmi hűséget követel. Már a *Danton halálá*ban, Desmoulins szidja a művészi idealizmust. És novellatöredékében, a *Lenz*ben, hősével, Goethe ismert fiatalkori barátjával Büchner a következő hitvallást mondatja el a valódi realizmus mellett : „Ez az idealizmus az emberi természetnek legszégyenletesebb megvetése. Ezek a legprózaibb emberek a nap alatt ; de az érzés vénája szinte minden emberben ugyanaz, csak a burok, melyen az érzésnek át kell törnie — vastagabb vagy kevésbé vastag. Csak az kell, hogy az embernek szeme és füle legyen erre." Itt világosan látható a világnézeti összefüggés Büchnernek — következetes, népi jellegű demokráciára irányuló — törekvései és írói realizmusa között.

Igy hát, Büchner képe világosan előttünk áll. Mint forradalmár és nagy realista, a harmincas évek nyomorúságos Németországában — hogyan élhetett volna ilyen szerencsétlen valóságtól körülvéve, dühkitörések és elkeseredés nélkül? Ezek viszont nem szültek élete vonalának még olyan ingadozásait sem, mint Heinénél, még kevésbé volt szó arról, hogy „csalódásba" vagy „kétségbeesésbe" csaptak volna át. Büchner rövid életét következetesen és ingadozások nélkül járta meg : politikai tevékenységében plebejus-demokratikus forradalmárként, világnézetében filozófiai materialistaként, a nagy realizmusban Shakespeare és Goethe követőjeként.

6

De mire kell a fasizmusnak Büchner meghamisítása, miért csinál Büchnerből „kétségbeesettet"? Viëtornak és Pfeiffernek minden hamisítóművészete sem tudta őt megtenni a „harmadik birodalom" hirdetőjének. Hát mit nyertek azzal, hogy a forradalmárt a „hősi pesszimizmus" képviselőjévé, a realistát „a démonikusnak hangulatművészévé" hamisították át?

Bármennyire nyíltak és durvák is ezek a hamisítások, nem szabad alábecsülni az effajta demagógiának hatását az irodalomtörténetben.

Természetesen, az egész német fasiszta sajtó töretlenül hirdeti a fasiszta Németország jövőjébe vetett hitet. De csak hitet hirdetnek, mégpedig vakhitet, s nem tudást, nem a jövő reális perspektíváját. Nem gondolkodó embereknek, hanem az akaratnélküliségig *hipnotizált* embereknek kell a „Führer" körül tömörülniök. Ehhez szükség van arra, hogy megteremtsék a vakhit légkörét, ehhez elengedhetetlen minden racionális természet- és történet-felfogás megsemmisítése. Minden múltbéli filozófia, melyet a német fasizmus magáévá tesz (Schopenhauer, a romantika, Nietzsche), tagadja a világ megismerhetőségét. A káoszból, a semmiből, a kétségbeesés sötétségéből a „csodának", a „Führernek" kell megmentenie az embereket.

És ezenkívül a nemzeti szocializmust valóban a tömegeknek (az értelmiség tömegének is) kétségbeesése juttatta hatalomra. E kétségbeesésnek igen reális gazdasági és ideológiai alapjai voltak: a tőkés rendszer fenyegető összeomlása, és ezzel, dolgozó milliók egzisztenciájának valóságos összeomlása, az addig uralkodó polgári ideológia összeomlása. Egy ilyen talajon létrejövő tömegkétségbeesés a tömegek forradalmi felkelésének kiindulópontja lehet, ugyanakkor viszont kiindulópontokkal szolgál a legvadabb és legotrombább demagógia számára is. Lenin a győzedelmes Októberi Forradalom előestéjén a következőt írja a tömegek kétségbeeséséről: „És csodálkozhatunk-e azon, hogy az éhínség és az elhúzódó háború által halálra gyötört és megkínzott tömeg »kap« a feketeszázas méreg után? Elképzelhető-e a csőd küszöbén álló kapitalista társadalom *anélkül*, hogy az elnyomott tömegek soraiban ne ütné fel fejét a kétségbeesés? És kifejezésre juthat-e a tömegek kétségbeesése, melyek soraiban nem kevés a felvilágosulatlan elem, *másképpen*, mint a mindenféle méreg fokozott kelendőségében?"

A nácik szociális és nemzeti demagógiája rendszeresen szította a német tömegek kétségbeesését; minden gondolkodást, minden igazságkeresést elfojtott, hogy előkészítse a „csodát", hogy később azok, akik anyagi és ideológiai helyzetük további romlása miatt azután is kétségbeesettek maradtak, és akiket már nem lehetett teljesen elkábítani a nácipropaganda ópiumával — kínzókamrákba, koncentrációs táborokba kerüljenek.

Valamennyi társadalmi rendszer válságát mindig nagy világnézeti válság kíséri; gondoljunk csak a késői Rómára, a feudális társadalom felbomlására. Éppen összeomlásukkor dokumentálják a gazdasági kategóriák, hogy mennyire „létformák" az „egzisztencia meghatározásai" (Daseinsformen, Existenzbestimmungen): széles tömegek anyagi, társadalmi egzisztenciájának gyökér-

telenné-válása szükségképpen magával hozza a gyökértelenség, a kétségbeesés, a pesszimizmus és a misztika világnézetét.

A tőkés rendszer világnézeti válsága már régen megkezdődött. A kapitalizmus alatti élet csúnyasága, hazugsága, bizonytalansága és igazságtalansága, értelmetlensége egy egész sor költő és gondolkodó számára már korán úgy jelenik meg, mint értelmetlensége *az* életnek általában, olyan gondolkodókról van szó, akik a megújulás perspektíváját még csak nem is sejtik. Az így létrejövő, gyakran becsületes, kritikus, sőt lázadó kétségbeesést, újra és újra felhasználják a kapitalizmus szikofantái, hogy vele azokat az embereket, akiket nem lehet közvetlenül a tőkés rendszer számára megnyerni, legalább arra csábítsák, hogy egy úttalan és céltalan, s ezért a tőkés rendszer számára veszélytelen kétségbeesésbe süllyedjenek. Az ilyen kétségbeesettek ártalmatlanok a kapitalizmus számára, vagy egy nagy részük — amint a tapasztalat mutatja — előbb vagy utóbb nyíltan kapitulál. Dosztojevszkij azt mondja, hogy az igazi ateista (aki nála mindig kétségbeesett) az istenhez vezető lépcső utolsóelőtti fokán van.

Mennél mélyebb a tőkés rendszer válsága, annál nagyobb e kétségbeesés társadalmi jelentősége, mert mind szélesebb tömegekbe hatol, az emberek gondolkodását és életét mind mélyebben befolyásolja. És ezzel a növekvő társadalmi jelentőséggel egy időben, a kétségbeesés világnézeti színvonala süllyed, közben viszont mind lázasabb, mind hevesebb, misztikába-átcsapó formákat ölt. Gondoljunk csak a sorozatra: Schopenhauer—Kierkegaard—Dosztojevszkij—Nietzsche.

Mennél mélyebb lesz a válság, annál kevésbé elegendő a tőkés rendszer ideológiai megvédésére az egyszerű apologetika. El kell ismerni az élet értelmetlenségét, kegyetlenségét és bestialitását, az ember kiszolgáltatottságát az élet káoszának, a pesszimizmust mint e káosz adekvát ideológiai reakcióját — és az apologetika abban van, hogy a tömegeket ennek a felismerésnek alapján kritikátlan csodavárásra neveli — eltéríti őket e helyzet konkrét társadalmi okainak elfogulatlan vizsgálatától. A tőkés apologetikának ez az új szakasza Nietzschével kezdődik. Spengler, Klages, Bäumler stb. úgynevezett filozófiája — új és új felhívás a kétségbeesésre — a reakciós kapitalizmus szolgálatában.

De maga a tömegek kétségbeesése becsületes, sőt, lázadó. A fasiszta demagógia csak reakciós irányba tereli. És, — mint Dimitrov kitűnően kifejtette — a fasizmus amellett nemcsak a tömegek gondolkodásának, és érzelmi életének visszamaradottságára appellál, hanem a kereső, még tisztázatlan ösztönökre is, melyek akár a valóságos felszabadulás irányában is tapogatózhatnak. A fasizmus életérdeke, hogy a tömegek kétségbeesése ebben a tompultságban, sötétségben és kiúttalanságban megrekedjen.

Amikor tehát a fasiszta „filozófia" ezt a kétségbeesést táplálja és gondozza, s a tömegek egzisztenciális összeroppanásának gazdasági alapjaira vonatkozólag minden kutatást sekélyesnek, laposnak, nem-germánnak stb.-nek denunciál — ezzel a fasizmusnak bizonyos körökben ugyanolyan demagógikus propaganda-szolgálatokat tesz, mint máskülönben Streicher durva antiszemitizmusa. Ezért nem szabad e kétségbeesés-ideológiának szegényes tartalmára egyszerűen

gőgösen lenéznünk. Magától értetődik, hogy Pfeiffernek a démonikusról szóló elmélete közönséges badarság. De ez a badarság igen ügyesen kapcsolódik az értelmiség széles rétegeinek közvetlen ideológiai helyzetéhez, demagóg módon eltéríti őket helyzetük valóságos felismerésétől — egy kiúttalan sötétség hamis mélységébe, a krónikus kétségbeesés, a heideggeri „semmizö semmi" világába vezeti őket; kitenyészt egy olyan pszichológiát, mely úgy véli, hogy maga a kétségbeesés a magasrendű emberi alkat ismertetőjele, mely éppen a kétségbeesés segítségével az embert elszigeteli, magába roskasztja, mely az értelmiséget a tömegektől való gőgös elfordulásra neveli.

Tehát az ilyen durva és otromba hamisításoknak igen konkrét társadalmi alapjai és politikai céljai vannak. És a félrevezetett értelmiségért folyó harcnak fáradhatatlanul dolgoznia kell e hamisítások leleplezésén. Dosztojevszkij téved, amikor az ateizmusban a kész istenhithez vezető lépcsőnek utolsó fokát látja. Az ő ateistái, persze, ilyen magatartást tanúsítanak. De Jacobsen Niels Lyhnéjének vagy Turgenyev Bazarovjának útja sohasem vezet valamiféle istenhithez. Ha mármost valaki az ateizmus történetét úgy ábrázolná, hogy az Iván Karamazovban, mint az ateizmus legmagasabbrendű alakjában kulminál, akkor elkövetné ezt a történelemhamisítást. Ilyen módszer alapján hamisítanak elkésett jakobinusokat, mint Hölderlint, forradalmi demokratákat, mint Georg Büchnert, és kiábrándult, szkeptikussá-lett, némelykor misztikus hangulatokba eső lázadókat, mint Flaubert-t és Baudelaire-t, Klages- vagy Heidegger-szabású kétségbeesettekké.

De az ő mindig konkrét kétségbeesésüknek, s az ő pesszimizmusuknak, szkepszisüknek — nincs köze ehhez az imperialista demagógiához. Az ő gondolkodásuk, mint megmutattuk Büchner példáján, *konkrét*, *történelmi* és *társadalmi* és éppen ezért mélyen s átfogóan emberi. Ha Büchner „kétségbeesik" azon, hogy a harmincas években Németországban nem robbant ki semmilyen plebejus-demokratikus forradalom — akkor az ő elkeseredése nagy és jövőtől-terhes, mert ez a forradalom — nála kifejezetten világos tudatossággal, másoknál többé-kevésbé öntudatlanul — az emberiség igazi jövőjére, az embereknek a társadalmi iga alóli igazi felszabadítására irányul. Ilyen tendencia viszont — legalábbis mint lehetőség — benne van a tömegek minden kétségbeesett hangulatában, melybe anyagi és ideológiai egzisztenciájuk összeomlása miatt esnek. És ezt a lehetőséget egy Büchner, egy Hölderlin életrekeltheti, napvilágra hozhatja. Ezért jelentenek a fasizmus számára igazi veszélyt a múlt helyesen-megértett nagy költői és gondolkodói. Azért kell meghamisítani őket, hogy ezáltal a jelenkor kétségbeesett értelmiségije Büchnerben saját zavarosságának előfutárát fedezze fel, s ne segítőt a világosság, a harc felé.

A hamisítások elleni harc csak a történelmi *konkrétság* lehet. Mert mindenekelőtt egy örök-emberi, történelemfeletti, társadalomfeletti kétségbeesés kieszelése tudja elzárni az utat a helyes megismerés elől. A mi feladatunk az, hogy a történelmi valóság e nyílt és világos nyelvét juttassuk szóhoz. Ez a hang viszont a múlt valóban nagy alakjainál — az emberiség felszabadításáért vívott konkrét harc. A német irodalomtörténet legendaalkotása például Büchner idősebb, gyengébb, tisztázatlanabb kortársából, Lenauból, „pesszimistát" csi-

nált. Lenau viszont egészen világosan nyilatkozott az ő „pesszimizmuásnak" valóságos okairól. „Albigensek" című művének záróstrófáiban így beszél az ő saját helyzetéről:

Geteiltes Los mit längst entschwundenen Streitern
Wird für die Nachwelt unsere Brust erweitern,
Dass wir im Unglück uns prophetisch freuen,
Und Kampf und Schmerz, sieglosen Tod nicht scheuen.
So wird dereinst in viel beglückten Tagen
Die Nachwelt auch nach unserm Leide fragen.

Woher die düstere Unmut unserer Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit? —
Das Streben in der Dämmerung ist schuld
An dieser freudearmen Ungeduld;
Herb ist's das lang ersehnte Licht nicht schauen,
Zu Grabe gehn in seinem Morgengrauen.
Und müssen wir vor Tag zu Asche sinken
Mit heissem Wünschen, unvergoltnen Qualen,
So wird doch in der Freiheit goldnen Strahlen
Erinnerung an uns als Thräne blinken . . .

Régmult harcos sorsokkal egybeszőve
táguljon szívünk büszkén a jövőbe,
hogy prófétás kedv vídám heve gyujtson,
bár vesztes harc borús halála sujtson,
mert jő a perc, és boldogabb napokban
felénk is hű utódok szive dobban.

A mi korunk miért ily vad, komor?
Loholva, tépve, daccal mire forr? —
Meghalni, míg árny ül a látkörön:
e z é r t nincs bennünk türelem s öröm,
e z fáj: mohón a régvárt fényre vágyva
ólmos hajnalban dőlni síri ágyba.
De bár a nap késik, s mi porba omlunk,
izzó vágyakkal, bosszútlan sebekkel,
lesz még arany szabadság, drága reggel,
s tüzén könnycsepp ragyog majd: szólni rólunk!

(Tóth Árpád ford.)

És bár Lenau költeményének egésze már világosan megmutatta, mit ért ő felszabaduláson, kiegészíti ezt az utolsó versszakban azzal, hogy felsorolja a felszabadító harcok hosszú sorát az albigensektől a Bastille ostromlóiig, és még hozzáteszi az „és a többi" szavakat, hogy egészen félreérthetetlenül kimondja: az ő „kétségbeesése" konkrét, történelmi dolog, felháborodás és türelmetlenség a németországi demokratikus forradalom hosszú huzavonája miatt — hogy az ő „pesszimizmusa" a német nyomorúságban gyökeredzik, és egy fénythozó jövendő perspektívájának, a forradalom végső megvalósulásának reménye nem veszett ki belőle.

Ha szemügyre vesszük ezt a kiáltó kontrasztot a történelmi tények, és azok fasiszta meghamisítása között, fel kell hogy ébredjen bennünk bizonyos

bűntudat. Annál inkább, mert mindezek az otromba fasiszta hamisítások régebbi időszakok „finom" történelemhamisításaiban gyökereznek — s ezekben az időszakokban nekünk még legális harci lehetőségünk volt minden hamisítás ellen. Kétségtelen, hogy a vulgárszociológiának szűk és merev, a nagy történelmi alakok gazdagságát és bonyolultságát figyelembe nem vevő módszere viseli egy részét annak a bűnnek, hogy a történelem marxista módon való helyes felfogása nem hatolt kielégítően a tömegekbe, hogy az értelmiségnek nem eléggé széles köreit hatotta át eléggé mélyen. De a mi antifasiszta barátaink — írók és irodalomteoretikusok — szintén kellene, hogy gondolkodjanak e tényen. Meg kellene vizsgálniok, hogy félreértett „modernség", filozófiai napi áramlatok kritikátlan követése stb. címén nem tettek-e messzemenő engedményeket a fasizmus e veszedelmes előkészítő ideológiáinak. Hogy ők maguk is — hogy megmaradjunk a mi esetünknél — a történelmietlenítést, a társadalmiatlanítást, a „kétségbeesés" absztrakt megörökítését nem segítették-e elő az irodalomtörténetben. Hogy Büchner összefüggése Kierkegaarddal, Dosztojevszkijjel és Heideggerrel valóban tisztára fasiszta felfedezés-e — hogy a fasiszták itt nem bukkanhatnának-e egészen szembenálló beállítottságú, de ebbe az irányba mutató „előmunkálatokra".

A fasiszta demagógia leleplezése mindenütt a szellemi fegyverzet felülvizsgálását jelenti, nemcsak nálunk, kommunistáknál, hanem minden becsületes antifasisztánál.

Mi, marxisták általában túlságosan keveset foglalkozunk a polgári korszak nagy íróinak és művészeinek élettörténetével. Igaz, hogy ezek az élettörténetek egyáltalában nem adják meg az igazi kulcsot, amint a legtöbb polgári irodalomtörténész hiszi, az egyes írók megértéséhez. Ellenkezőleg, csak a társadalmi létből, a kor nagy társadalmi tendenciáiból, harcaiból és ellentmondásaiból érthetjük meg helyesen az író életét és alkotásának természetét. De az ilyen élettörténetek marxista tanulmányozása rendkívül jellemző felvilágosításokat ad az egész kapitalista kultúráról. Sok ilyen életpálya beható búvárlatából kiderülne, hogy a kapitalista korszakban majdnem minden jelentős író léte egyetlen nagy mártíromság. Nem is beszélünk arról a sok jelentős íróról, aki közvetlenül a kapitalista irónyomor áldozataiként fizikailag tönkrement. Azok is, akiket a születés szerencsés véletlene mentesített az anyagi gondoktól, ezt a biztosított helyzetet jellemük és fejlődésük súlyos károsodásával kell, hogy megfizessék. És a jelentős írók közül, akiknek sorsa a sötét nyomor és a járadékteremtette biztonság két pólusa közt játszódik, a legtöbben megsínylik a borzalmasan megalázó, fejlődésüket gátló és eltorzító körülményeket. A közvetlen anyagi és erkölcsi életviszonyok mindannyiukra roppant nyűgként nehezednek, megakadályozva képességeik teljes és tiszta kibontakozását.

I

Heine életkörülményeit az a tény határozza meg, hogy a kezdődő kapitalizmus Németországában élt, s hogy bár szegény, de többszörös milliomosokkal rokonságban álló család gyermeke volt. Élete arra az időszakra esik, amikor Németországban már megvannak a szabad írói pálya gazdasági feltételei, amikor a termékeny és népszerű író már nem szorul kis fejedelmek mecenátusára, hivatalviselésre stb., megélhet írói alkotásainak jövedelméből. Heine kétségkívül az adott időszak legnépszerűbb és legolvasottabb német írója. Versei és prózai művei a német könyvpiacon addig ismeretlen példányszámokat érnek el. Kiadója, Campe meggazdagodott Heine művein. Heine maga ellenben sohasem bírt megélni írói munkásságából. Irásaiból mindig csak nagyon bizonytalan mellékkeresete volt, s minden új vagy újonnan kiadott könyve kellemetlen, csúnya s megalázó harcot jelentett a kiadóval. Harcot nemcsak

azért, hogy hozzájusson legalább kis részéhez a neki járó tiszteletdíjnak, hanem a meg nem hamisított szövegért is, mert a kiadó a cenzúrára hivatkozva, de igen gyakran az irodalmi klikkpolitika tisztességtelen okaiból is, gyalázatosan bánt el a szöveggel. Heine ismételten kénytelen volt a nyilvánossághoz fellebbezni és kiadóját nyilvánosan kipellengérezni, hogy megmentse saját írói becsületét. Itt nincs helyünk tövéről-hegyére ismertetni ezeket a kicsinyes harcokat, melyek meg nem szűntek Heine egész életében. Csak arra utalunk, hogy Gutzkow és klikkje illetéktelen beavatkozásával a negyvenes években esztendőkkel el tudta odáztatni Heine második versgyűjteményének megjelenését, hogy ugyanaz a Gutzkow-klikk Heine Börne-könyvének címét önkényesen megváltoztatta, hogy azután emiatt a „fennhéjázó" cím miatt is nyilvánosan támadhassa Heinét stb.

Egész magánéletére végzetessé, politikai fejlődésére rendkívül veszélyessé vált, hogy mint író nem tudott szert tenni anyagi függetlenségre. Emiatt került megalázó függőségbe a gazdag rokonsággal, Salomon Heine hamburgi multimilliomos családjával. Persze, ez a függőség már kora ifjúságában kezdődött — egyetemi tanulmányainak költségét a gazdag nagybácsi fedezte — de a fent vázolt körülmények híres író korában is rákényszerítették a családtól való megalázó függőséget. Kispolgári moralista biográfusai ezen a ponton könnyelműséggel és tékozlással vádolják Heinét, őt magát hibáztatják élethelyzetéért. Annyi bizonyos: Heine sohasem volt aszkéta. Az akkori Németország kapitalista szempontból legfejlettebb részében, a Rajna-vidékén született és nevelkedett, s a gazdasági és politikai hatalom birtokbavételére készülő osztály fia lévén, világéletében szikrázott benne az életkedv. A kispolgári aszkétizmus elvetése, amint később látni fogjuk, lényeges, döntő eleme világnézetének és költői működésének. Tehetségének lényegéhez tartozott, hogy aránylag nagy lábon élhessen. Láttuk, hogy írói működése megadhatta volna neki erre a lehetőséget. Hogy mégsem adta meg, annak oka a kapitalista társadalmi rendben rejlett. A kispolgári moralisták erősen felfújják a családjától kapott támogatás jelentőségét, pedig a hamburgi milliomosok vagyoni helyzetéhez mérten csekélység volt, mondhatni borravaló. A legtöbb, amit Heinének a rokonság juttatott, 4800 frank életjáradék volt. Ebben az esetben is lehetetlen sorjában elbeszélni az egész szégyenletes tragikomédiát: Heine viszonyát dúsgazdag atyafiságához. Heine maga így örökítette meg költészetében a nagybácsi kastélyát és parkját, Salomon Heine leányai iránt föllobbant szerelmének színterét:

Vermaledeiter Garten! Ach,
Da gab es nirgends eine Stätte,
Wo nicht mein Herz gekränket ward,
Wo nicht mein Aug' geweinet hätte.

Da gab's wahrhaftig keinen Baum,
Worunter nicht Beleidigungen
Mir zugefüget worden sind
Von feinen und von groben Zungen.

Ó, az az átokverte kert!
Egy lépésnyi hely se volt ott,
Hol szívemet nem érte seb,
Hol szemem könnyeket nem ontott.

Nem volt valóban egy fa sem
Véges-végig a kertben,
Amely alatt durván vagy finoman
Ne sértettek volna meg engem.

(Lányi Viktor ford.)

A nagybácsi ígéretet tett, hogy végrendeletileg rá hagyományozza az életjáradékot. Amikor meghalt, az ígéret puszta szónak bizonyult, a törvényes örökös pedig éveken át megtagadott minden fizetést. Csak rettentő megalázkodások után tudta Heine kiharcolni a „kegyet", hogy a járadékot tovább is húzhassa, s hogy halála után felesége számára az összeg fele biztosítva legyen. A szegény Heine ezt írta testamentumában unokafivérével, Karl-lal való „kibéküléséről": „Igen, ő (mármint az unokafivér, L. Gy.) itt megint megmutatta egész lelki nemességét, egész szeretetét és amikor ünnepélyes ígéretének zálogául kezet nyújtott, én a kezét ajkamhoz emeltem, annyira meg voltam rendülve, s ő annyira hasonlított abban a pillanatban boldogult atyjához, szegény nagybátyámhoz, akinek oly sokszor csókoltam kezet gyermekien, ha valami jót tett velem." Ehhez a szégyenletes „kibékülési" szertartáshoz van Heinének egy költői kommentárja, igaz, hogy Karl nevét nem írta le benne:

Herz, mein Herz, ström aus die Fluten
Deiner Klagen und Beschwerden,
Doch von i h m sei nie die Rede
Nicht gedacht soll seiner werden.

Nicht gedacht soll seiner werden,
Nicht im Liede, nicht im Buche —
Dunkler Hund, im dunklen Graben
Du verfaulst mit meinem Fluche.

Szívem, öntsd ki áradatát
Panaszodnak, keservednek.
Ámde r ó l a szó ne essen,
Még nevét se emlegessed.

Még nevét se emlegessed
Könyveimben, dalaimban —
Sötét kutya, átkom rajtad,
Rothadj el a sötét sírban.

(Lányi Viktor ford.)

Ennek a „családi nagylelkűségnek" ára Heine memoárjainak megsemmisülése volt. Ez a mű, melyre Heine egész életében a legnagyobb súlyt helyezte, el kellett, hogy tűnjék, mert a család félt a költő valóságos életkörülményeinek feltárásától.

Wenn ich sterbe, wird die Zunge
Ausgeschnitten meiner Leiche;
Denn sie fürchten, redend käm ich
Wieder aus dem Schattenreiche.

Holtom után ők a nyelvem
Tövestül tépik ki számból;
Félnek, hogy beszélve térnék
Vissza az árnyékvilágból.

(Lányi Viktor ford.)

Mindig szem előtt kell tartanunk Heine életkörülményeit, ha publicisztikai és politikai pályafutását igazságosan akarjuk mérlegelni. Mert ezen a pályán egymást érik a meglehetősen szégyenletes kompromisszum-kísérletek a feudális-abszolutisztikus Németország hatalmaival, akiket Heine gyűlölt, akik ellen hadakozott. Már az ifjú Heine, mint sikerekben gazdag író, egyetemi tanári állásra pályázik Münchenben és Cotta kiadó útján bizalmas értésére adja a kormánynak, hogy szíve mélyén nem is olyan nagyon radikális ő, mint amilyennek látszik. A júliusi forradalom előtt és után Varnhagen von Ense révén tapogatódzik a porosz kormánynál, nem lehetne-e valamilyen modus vivendit találni Poroszország és Heine közt és így tovább. A Guizot-kormány szubvenciójának elfogadása a legnagyobb nyilvános botrány Heine életében, de megközelítően sem olyan szégyenletes, mint említett sikertelen kompromisszum-kísérletei. Amikor a szubvenció ügye 1848-ban napfényre került, Heine Marxra hivatkozott. Marx nyilvánosan sohasem dezavuálta, de erről az ügyről ezt írta Engelsnek: „Most itthon van nálam Heine három kötete. Többek közt részletesen elmeséli azt a hazugságot, hogy én stb. elmentünk őt vigasztalni, mikor az *Augsburger Allgemeine Zeitung* a Lajos Fülöptől kapott pénzek miatt »megtámadta«. A jó Heine készakarva elfelejti, hogy közbenjárásom érte 1843-ban történt, tehát nem függhet össze olyan tényekkel, melyek az 1848-as februári forradalom *után* kerültek napvilágra. But let it pass. Rossz lelkiismeretétől szorongatva a vén kujon, pedig hallatlan emlékezőtehetsége van az ilyen szemét dolgokban, hízelegni próbál."

Ezeket a mély árnyékokat Heine jellemképéből letagadni nem lehet. De, hogy helyesen érzékelhessük ezeket, egyrészt ismernünk kell életének anyagi hátterét, másrészt az egészet be kell illesztenünk írói tevékenységének összképébe. Hamis lenne természetesen ezeket az ingadozásokat, kompromisszumokat, korrupciókat stb. mechanikusan csak anyagi helyzetének bizonytalanságára visszavezetni. Más kérdés azonban, hogy életvitelének epikureus lazasága és aggálytalansága, egyéni „macchiavellizmusa" mennyiben és mily mértékben sarjadt, és nőtt nagyra ebből az anyagi talajból. Rahel Varnhagen a legélesebben bírálja az ifjú Heine lazaságát: „Ön ne legyen Brentanóvá, nem tűröm! . . . Heine maradjon hű lényegéhez, még akkor is, ha elpáholják." És Engels egy Marxhoz írt késői levelében Heine jellemét Horatiuséval hasonlítja össze: „Az öreg Horatius helyenként Heinére emlékeztet, aki nagyon sokat tanult tőle, alapjában ugyanolyan közönséges kutya is volt politikai szempontból. Képzeljük csak el a derék férfiút, aki, miközben a vultus instantis tyranni-t

kihívja maga ellen, Augustusnak a hátuljába bújik. Egyébként a vén sündisznó mégis igen szeretetreméltó."

Persze, Heine hiába próbálta a nyilvánosság előtt sokszor nagy hangon tagadni, nagyjából tisztában volt politikai jellemének gyengeségei felől. Amikor például egyszer védelmébe veszi Voltaire jellemét Alfieri támadásaival szemben, a tónuson érződik, hogy önvédelemről van szó: „Voltaire-t pedig igaztalanul bántják, akik azt mondják róla, hogy nem volt olyan lelkesült, mint Rousseau; csak valamivel okosabb és ügyesebb volt. Az ügyefogyottság mindig a sztoicizmusba menekül és spártai szigorral berzenkedik, ha másban hajlékonyságot lát. Alfieri szemére veti Voltaire-nek, hogy mint filozófus a nagyok ellen írt, mialatt mint udvaronc a fáklyát vitte előttük. A komor piemonti nem vette észre, hogy Voltaire, amikor szolgálatkészen vitte a nagyok előtt a fáklyát, azzal egyszersmind pőreségükre világított." Magától értetődik, hogy a polémikusan megsemmisítő áldicséretnek ez az iróniku s „taktikája" nem mentség a durva politikai vétségekre, amiket Heine élete során elkövetett. Másrészt azonban sohasem szabad szem elől téveszteni, hogy Heine, különböző sikerült vagy nem sikerült megalkuvási kísérletei ellenére, írói tevékenységének *alapvonalában* okos és könyörtelen harcot folytatott a német hűbéri abszolutizmus ellen, hogy a „dicséret" is, amivel gyakran adózott a júliusi monarchiának, csaknem minden esetben könnyen átlátható irónia volt. Metternich herceg eszes és jellemtelen titkára, Friedrich Gentz ezt mindig meg is értette, és nemhivatalos nyomást gyakorolt Cottára, hogy hallgattassa el Heine franciaországi tudósításait az *Augsburger Allgemeine Zeitung*ban. Heine publicisztikai tevékenysége állandó gerillaharc a cenzúrával a széles nyilvánosságért. Heine mindig lebecsülte a Németországban csakúgy, mint Franciaországban alig olvasott kis emigráns újságocskákat, a széles nyilvánosság számára vívja harcait és egy egészen különleges ironikus stílust alakít ki, hogy a politikai és szociális állapotok fölött gyakorolt kritikáját át tudja csempészni a cenzúrán. Párizsban folyton erősbödő vonzódása a szocializmushoz, a saint-simonizmus hatása alatt fokozódó közönye a burzsoázia politikai kormányformái iránt, segítik eme írói taktikájának kialakításában. Barátjának, Laubenek a következő levélbeli tanácsot adja: „Politikai kérdésekben tehet ön annyi engedményt, amennyit csak akar, mert a politikai államformák és kormányok csupán eszközök; monarchia vagy köztársaság, demokratikus vagy arisztokratikus intézmények mind közömbös dolgok, ameddig csak el nem dőlt a harc az elsődleges létkérdésekért, magának az életnek eszményeiért... A kérdésnek ilyen kettéválasztásával a cenzúra akadékoskodását is enyhíteni lehet, mert a vallási elv és morál fölötti vita jogosultságát nem tagadhatják meg anélkül, hogy el ne törölnék a gondolkodás és bírálat teljes *protestáns* szabadságát... így elnyerjük a filiszterek beleegyezését... Ön ért engem." Hogy itt Heine mennyire nem valóságosan politikai kompromisszumra céloz, az világosan kiolvasható Laubehoz írt későbbi leveléből: „Nekünk a *Hallische Jahrbücher* és a *Rheinische Zeitung* vonalához kell igazodnunk, sohasem kell eltitkolnunk politikai rokonszenveinket és szociális ellenszenveinket..."

Ennélfogva, amikor leszögezzük Heine ingadozásait és megalkuvásait, publicisztikai tevékenysége fővonalának megítélésében nem szabad engedménye-

ket tennünk a korabeli kispolgári kritikusoknak. Ezek „indifferentizmussal" vádolják Heinét, sőt azzal is, hogy elpártolt a szabadságmozgalomtól, monarchista lett stb. Persze Heine írásaiban bőségesen akadnak helyek, amelyek, elszigetelten idézve, igazolhatják a fenti vádakat. De ha összefüggésükben olvassuk őket, legtöbbször azt tapasztaljuk, hogy részint ironikus jellegűek, részint Heine politikai taktikájának (persze néha aggályos „magántaktikájának") megnyilvánulásai. Heine Párizsban gyakran vallja magát a monarchizmus, a júliusi monarchia hívének. De az intelligens reakciósok ezeket a „vallomásokat" mindenkor helyesebben értékelték, mint a korlátolt, kispolgári republikánusok. Igy Friedrich Gentz, már említett levelében, ahol Heine párizsi tudósításairól van szó, ezt írja Cottának: „A papság és a nemesség már rég nem kell senkinek, levitézlettek, requiescant in pace! Ha azonban az egykori hercegeknél, grófoknál és bárónál is inkább perhorreszkálnak olyan férfiakat, mint Périer és vele együtt a párthíveit, vagyis a hivatalnokokat, bankárokat, földbirtokosokat és kereskedőket — akkor ki fogja végül kormányozni az államokat?" És ezzel az indokolással szólítja fel Cottát, hogy némítsa el az „elvetemült kalandor" Heine tudósításait. Heine tehát, irónikus-taktikus sakkhúzásai ellenére, joggal tarthatta magát a nagy szabadságharc becsületes katonájának:

Der Schafspelz, den ich umgehängt
Zuweilen, um mich zu wärmen,
Glaubt mir's, er brachte mich nie dahin,
Für das Glück der Schafe zu schwärmen.

Ich bin kein Schaf, ich bin kein Hund,
Kein Hofrat und kein Schellfisch —
Ich bin ein Wolf geblieben, mein Herz
Und meine Zähne sind wölfisch.

S noha báránybundát, mert meleg
Olykor nyakamba vettem,
A birka-sors ábrándozó
Hívője sose lettem.

Juh sem vagyok, eb sem vagyok,
S tanácsos úr se — híven
Farkas-fog maradt a fogam,
És farkas-szív a szivem.

(Kardos László ford.)

Heine irónikus-taktikus állásfoglalásának számos időszerű politikai kérdésben lényeges tárgyi oka is van, amely legszorosabban összefügg legjobb tulajdonságaival. Heine életében érdekes paradoxiát fedezhet fel a csak valamennyire is gondos megfigyelő: Heine kétségkívül korának legnépszerűbb és legolvasottabb német írója, bizalmas vallomásait olvasva mégis látjuk, hogy szinte egész életét szörnyű elszigeteltségben és magányban élte le. Legtöbb barátsága (Varnhagen von Ense, Immermann, Laube, Meissner stb.) hogy egyáltalán fennállhatott, kizárólag Heine nagyon óvatos diplomáciájának tudható be. Ennek a magánynak s a miatta szükségessé vált diplomáciának oka nem

Heinének valamilyen egyéni lélektani sajátságaiban rejlik, és különösképpen nem zsidó voltában, amire antiszemita bírálói és cionista védelmezői oly nagy súlyt helyeznek. Mindkét irányzattal szemben mi úgy véljük, hogy Heine mint költő és gondolkodó a legmélyebben kapcsolódik Németország fejlődéséhez, hogy magányának semmi köze zsidó származásához, aminthogy sem Börne, sem Marx életében nem merül fel a magány problémája. Ha az igazi okot keressük, arra kell gondolnunk, hogy Börne a német radikális kispolgárság, Marx a német proletárság mozgalmával benső kapcsolatban volt, úgyhogy mindketten, ki-ki a maga módján, átélték egy-egy társadalmi osztály életét és fejlődését. Heine azonban Németország egyetlen osztályával, egyetlen pártjával sem volt összekötve. Fejlődésében messze túlemelkedett a radikális kispolgárság látókörén, a proletariátus történelmi szerepének és történelmi küldetésének aránylag magasfokú megértéséhez jutott el, anélkül, hogy csatlakozni tudott volna a forradalmi proletariátushoz. Heine tehát világéletében a polgári és proletár demokrácia között ingadozott. Jóllehet igen korán felismerte, hogy a pártharcok és az alapjukat képező osztályharcok jelentősége túlnőtt a nemzeti ellentétek jelentőségén, mégsem tudott egészen és fönntartás nélkül valamely párthoz vagy osztályhoz csatlakozni. Mint polgári entellektuel néha igen nagyra van vele, hogy független és a pártok felett áll. Leírja például, gúnyos dicsekvés hangján, anyjával folytatott párbeszédét:

Die Mutter aber fing wieder an
Zu fragen sehr vergnüglich
Nach tausend Dingen, mitunter sogar
Nach Dingen, die sehr anzüglich.

Mein liebes Kind! Wie denkst du jetzt?
Treibst du noch immer aus Neigung
Die Politik? Zu welcher Partei
Gehörst du mit Überzeugung?

„Die Apfelsinen, lieb Mütterlein,
Sind gut, und mit wahrem Vergnügen
Verschlucke ich den süssen Saft,
Und ich lasse die Schalen liegen."

Anyámnak megint kedve jött
A kérdezősködéshez.
Ezernyi kérdése közt bizony
Akadt egynéhány kényes.

„Fiam, most hogy gondolkodol,
Még most se ment el a kedved
A politikától? Melyik párthoz
Köt meggyőződésed, elved?"

„Anyácskám! nagyszerű gyümölcs
A narancs. Élvezem én is nagyon
Az édes, zamatos levét,
Hanem a héját otthagyom."

(Kardos László ford.)

De a heves politikai és irodalmi viaskodásokban, melyek életét végigkísérik, nem tarthatta fenn ezt a „splendid isolation"-t; szüksége volt küzdőtársakra és szövetségesekre. És ahol politikai, filozófiai és irodalmi nézetek terén csak valamicske egyezés volt föllelhető, Heine görcsösen kapaszkodott ebbe a közösségbe és ameddig lehetett, igyekezett szemet hunyni a meglevő és számára soha meg nem szűnő ellentétek fölött. Csak elvétve mutatkozik meg, hogy ez a közösség valójában igen gyönge lábon állt. Igy például Wienborg leírja egy beszélgetésüket, melynek során megkérdezte Heinétől, csakugyan olyan nagy költőnek tartja-e Immermannt. Heine eleinte dicsérte Immermannt. Majd kisvártatva csendesen hozzátette: „Meg aztán nézze, olyan borzalmas egészen egyedül lenni!" Ilyenformán állt a dolog Heine valamennyi baráti kapcsolatával.

Heine szellemileg túlnőtt a polgári demokrácián, mint senki rajta kívül Németországban Marx előtt, felismerte a proletariátus történelmi szerepét és jelentőségét, azonban mégsem vált soha proletárforradalmárrá: ez voltaképpeni nyitja magányának, ez is egyik oka, hogy mint egyedülálló, csakis önmagára utalt forradalmár, aki az állam és a polgári társadalom ellen vívott harcában egyetlen pártra sem támaszkodott, oly sok ingadozásra, oly sok csúfos megalkuvásra kényszerült. Mindamellett hű maradt életének alapvonalához. Egyik későbbi versében joggal mondhatta:

Verlorner Posten in dem Freiheitskriege,
Hielt ich seit dreissig Jahren treulich aus.
Ich kämpfe ohne Hoffnung, dass ich siege,
Ich wusste, nie komm ich gesund nach Haus.

Szabadságharc elveszett őrszemére,
Harminc év hű kitartás néz reám.
Harcoltam, hogy győzök, nem is remélve,
S tudtam, nem látom épen a hazám.

(Szabó Lőrinc ford.)

Heine képét tehát 1848 előtti forradalmár-mivolta határozza meg. A júliusi forradalom és letelepedése Párizsban kifejleszti benne az európai méretű és jelentőségű forradalmi publicistát. Költészetében és publicisztikájában Heine igen korai előfutára a német—francia gondolatnak, mely a negyvenes évek szélső balszárnyon álló forradalmárainak egyik vezéreszméje lett. De publicisztikájának európai, német—francia jellege nem szünteti meg működésében a német forradalom ideológiai előkészítésének központi jelentőségét. Ellenkezőleg, annak folytán, hogy egyre jobban és elmélyültebben felismerte a társadalom osztályszerkezetét, és a proletariátus vezető szerepét a forradalomban, lett belőle tisztábban látó és eltökéltebb német forradalmár. Persze, mint látni fogjuk, nézeteinek elmélyülése egyet jelentett azzal, hogy elmélyültek azok az ellentmondások is, melyek gondolkodását és életét feloldhatatlan disszonanciákra szaggatják.

A *Deutsch-Französische Jahrbücher* hasábjain Marx rendkívül mélyrehatóan elemzi a német állapotokat. Ez az elemzés, melyet Heinével való benső

barátsága idejében írt Marx, a heinei publicisztika módszerének és ellentmondásainak megvilágítására is nagyon alkalmas. Marx Németország gazdasági és politikai elmaradottságából indult ki, de ezt az elmaradottságot az eljövendő forradalom perspektívájának nagy nemzetközi összefüggéseiben szemléli. Németország egy polgári forradalom küszöbén áll, de olyan időben, amikor fejlettebb országokban, amilyen Franciaország és Anglia, a burzsoázia és proletariátus osztályharca már a társadalmi fejlődés középponti problémájává lett. A német helyzet tehát, Marx szavával élve, *anakronizmus*. „Még politikai jelenünk tagadása is már mint beporosodott tény hever a modern népek történelmi lomtárában ... Ha tagadom az 1843-as német állapotokat, akkor francia időszámítás szerint alig tartok 1789-nél, nemhogy a jelenkor gyújtópontjában állanék." Németország nemzeti és nemzetközi helyzetének az elmélyült felfogása Marxot későbbi fejlődése során igen hamar elvezeti a *Kommunista Kiáltvány*hoz, ahhoz a felismeréshez, hogy a proletariátusnak forradalmi vezetőszerep jut a polgári forradalomban, s ahhoz a perspektívához, hogy a polgári forradalom átnő a proletárforradalomba. És Marx ebből az álláspontból határozza meg a forradalmi publicistának Németország érdekében elvégzendő feladatait. Ennek a harcnak középpontjába állítja az ideológia, különösképpen a német filozófia kritikáját, és ezzel utólagosan igazolja Heinének a harmincas években folytatott publicisztikai-kritikai tevékenységét. „Amint az ókori népek előtörténelmüket a képzeletben, a *mitológiában* élték, mi németek a gondolatban, a *filozófiában* éltük utótörténelmünket. Mi *filozófiai* kortársai vagyunk a jelennek, anélkül, hogy történelmi kortársai lennénk. A német filozófia a német történelem *eszmei meghosszabbítása*. Ha tehát reális történelmünk *oeuvres incomplètes*-je helyett eszmei történelmünk *oeuvres posthumes*-jét kritizáljuk, akkor kritikánk kellős közepén áll azoknak a kérdéseknek, melyekről a jelen azt mondja: *„that is the question."*

A német helyzet ellentmondásai és a belőle adódó ellentmondásos feladatok Heine publicisztikáját bizonyára már Marx-szal való megismerkedése előtt meghatározzák. Heine politikai publicisztikája két vonalon fut. Egyfelől ábrázolja és bírálja Franciaország szociális, politikai és kulturális fejlődését a júliusi monarchia alatt, és itt Heine érdeklődése fokozott mértékben irányul a proletariátusnak a burzsoázia ellen vívott osztályharcára. Másfelől a német idealista filozófia, valamint a német klasszikus és romantikus költészet fejlődésének nagyvonalú és népszerű ábrázolásával és kritikájával kidomborítja azok világtörténelmi és politikai jelentőségét; ez egyértelmű a hegeli filozófia „iskolatitkának kifecsegésével", mint Heine maga mondja. És ennek a népszerű ideológiatörténetnek politikai csattanója Heine számára az, hogy a filozófiai körforgás a hegeli filozófiával bezárult, hogy Németország megteremtette a forradalom eszmei feltételeit, hogy Németországban a filozófiáról a cselekvésre, a gyakorlati forradalomra való áttérés, a korhadt abszolutizmus szétrombolása van napirenden.

Heine publicisztikája tehát Németországnak ugyanazon ellentmondásait fejezi ki, amelyeket Marx elméletileg tökéletesen megformulázott s amelyekkel forradalmi taktikáját megalapozta. A különbség „csak" az, hogy Marx felismerte mindezen ellentmondások dialektikai összefüggéseit, magukban az

ellentmondásokban találta meg a forradalmi mozgalom objektív motorját, míg Heine megállott az ellentmondások leszögezésénél és szellemesen, de gyámoltalanul hányódott a végletek közt. Heine tisztán látja az eljövendő proletármozgalom fellendülésének szükségszerűségét. A világkapitalizmus kialakulását, a proletariátus növekedését és megerősödését szükségszerű nemzetközi folyamatnak látja. Látja a végtelen nagy különbséget is egyfelől Németország, másfelől Franciaország és Anglia fejlődése közt, de nem képes ezekből a felismerésekből a német forradalom perspektívájára nézve konkrét és reális következtetéseket levonni. Ez a bizonytalanság mutatkozik meg azután abban is, ahogyan Franciaország fejlődésének perspektíváját szemléli. Ma igen könnyű és olcsó dolog előkelően lenézni a költő Heine „politikai tapasztalatlanságát". De ha megnézzük, hogy állt Németországban a publicisztika a negyvenes években Marx és Engels fellépése után (a harmincas évekről egyáltalán nem is szólva), egyetlen publicistát sem találunk, aki Heine ellentmondásos magaslatára emelkedett volna. Németország radikálisai vagy vulgáris, korlátoltan politikai forradalmárok, akik a kisállamok abszolutizmusának elsöprésében látják az egyetlen harci célt, mely mögött számukra teljesen eltűnnek a szociális kérdések (Heinzen-típus) vagy pedig elmosódottan idealista, reakciós utópisták, akik egy „tiszta szocialista" forradalom ábrándképétől nem látják a konkrét feladatokat, hogy mindenekelőtt a feudális csökevényeket kell forradalmi eszközökkel eltüntetni („az igazi szocialisták"). Mindkét irányzathoz képest Heine publicisztikája rendkívül magas szinten áll; Marx és Engels forradalmi álláspontját Heine jobban megközelíti bármely kortársánál, kivéve a Kommunisták Szövetsége egészen kisszámú tudatos tagjait.

Heine számára döntő élmény ifjúkori lelkesedése a francia forradalomért. Memoárjainak fönnmaradt töredékeiben így beszél a két nagy szenvedélyről, melyeknek egész életét szentelte: „... szeretem a szép nőket, és szeretem a francia forradalmat; a modern furor francese megszállottja voltam, amikor a középkor landsknechtjeivel vívtam harcomat." A rajnavidéki Heinénél, aki a napóleoni Düsseldorfban élte siheder korát, a francia forradalomért való lelkesedés erősen összefonódik, kivált kezdetben a Napóleon-rajongással. Rahel Varnhagen az *Útirajzok* egyik-másik helyét bírálva rá is süti a bonapartizmus bélyegét. De már a júliusi forradalom előtt a németországi publicisztikai harcok hatása alatt Heine nézetei, természetesen ingadozásokkal, egyre tisztábban a forradalom irányában fejlődnek. Még mielőtt Párizsba költözött volna, kijelentette, hogy ő Napóleont csak a Brumaire-ig tiszteli, vagyis csak mint a francia forradalom testamentum-végrehajtóját ismeri el. És a forradalmi gondolat Heinében egyre erősebb plebejus hangsúlyt kap. Már ifjúkori *Ratcliff* drámájában fölbukkan, bár nagyon zavarosan és epizódszerűen, a később Heine világszemléletében döntővé vált „gyomorkérdés". És ha közvetlenül Párizsba költözése után lelkesen üdvözli a júliusi forradalmat, ezt egy helgolandi halász szájába adott, persze illúziókkal telített fölkiáltással teszi: „A szegény emberek győztek!"

Persze ő már akkor sem osztozott teljesen a helgolandi halász illúzióiban. Taktikai szempontból ugyan helyesnek tartja, különösen Németországban, a forradalmi harcot kizárólag a feudális csökevények felszámolására koncentrálni.

De már tudja, hogy a forradalom túlnőtt ezeken a kereteken, és a maga részéről lelkesen üdvözli ezt a túlnövekedést. Párizsba utazása előtt az *Útirajzok* utolsó Németországban megjelent kötetéről ezt írja Varnhagennek: „A könyv szándékoltan olyan egyoldalú. Tudom jól, hogy a forradalom minden szociális kérdést felölel, s hogy a nemesség és az egyház nem egyedüli ellenségei. De egyszerűség okából a kettőt mint egyetlen szövetséges ellenséget ábrázoltam, hogy ezzel erősítsem az ellenük indított támadást. Én magam még sokkal inkább gyűlölöm a burzsoá arisztokráciát."

Heine antikapitalista tendenciái, melyek már a júliusi forradalom előtt, angliai tartózkodása alatt, élénken megnyilatkoztak, szilárdabb és általánosabb formát öltenek Párizsban, a júliusi királyságról szerzett tapasztalatainak hatására. Egyre világosabban látja, hogy minden eddigi forradalomban a proletariátus, a plebejus réteg, a nép csak ágyútöltelék volt idegen osztályérdek, a burzsoázia szolgálatában. Kilenc évvel a júliusi forradalom után a szegény emberek győzelmére vonatkozó passzust a következőképpen kommentálja: „Régi történet ez. Időtlen idők óta nem magáért, hanem másokért vérzett és szenvedett a nép. 1830 júliusában annak a burzsoáziának vívta ki a győzelmet, amely semmivel sem jobb, mint a nemesség, melynek helyére lépett, ugyanazzal az egoizmussal... A nép a győzelem által semmit sem nyert, csak megbánást és nagyobb ínséget. De bizony mondom, ha megint megkondul a vészharang, és a nép puskát ragad, ezúttal majd magáért harcol, és követeli a megszolgált bért."

A „gazdagodjatok meg!" jelszó Franciaországa végtelen működési teret ád Heine gyűlölködő iróniájának. Nem elégszik meg azzal, hogy figyeli és gúnyolja a júliusi királyság általános korrupcióját, a vasút-spekulációkat stb., hanem ugyanakkor leleplezi a francia kapitalizmus kicsinyes szatócs-szellemét, mely a nemzet minden fontos érdekét egy polgári arisztokrácia tőzsdei érdekeinek rendeli alá. „Casimir Périer lealacsonyította Franciaországot, hogy felverje a tőzsdei árfolyamokat." Figyeli, akárcsak vele egy időben Balzac, hogy az irodalom és a sajtó egyre inkább a tőke vazallusává süllyed, s ennélfogva egyre inkább korrumpálódik. Figyeli, és szüntelen iróniával ostorozza, hogy a szerelmet a legális és illegális prostitúció különféle formáivá züllesztí le a kapitalizmus. Figyeli, hogy az egykori harcosok lassanként elmerülnek a kapitalizmus szennyes áradatában, például a régente üldözött és bátran szenvedő saint-simonistákból kapitalista vállalkozók lettek. Gúnyosan írja le a párizsi börzepalotát: „A legnemesebb görög stílusban épült, és a leghitványabb üzlet, az állampapírokkal való kufárkodás fölszentelt hajléka lett." Napóleon építette — írja — egy időben a dicsőség templomával, és ugyanolyan stílusban. „A dicsőség temploma, sajnos, nem készült el... de a börze, az itt áll készen, tökéletes pompájában, és nyilván befolyásának tulajdonítható, hogy nemesebb vetélytársa, a dicsőség temploma, mindmáig befejezetlen..."

Heine, mint legtöbb nagy kortársa, mint a francia forradalmat követő időszak minden jelentős költője, főként azért gyűlöli a kapitalizmust, mert radikálisan elpusztít, vagy bemocskol minden heroizmust, minden valódi emberi nagyságot. A tragédia hanyatlását a burzsoázia uralmának tudja be. „Minden nagyságnak ilyen eltörpülését, a heroizmus radikális megsemmisülését pedig különösen annak a burzsoáziának, annak a polgári rendnek köszön-

hetjük, mely itt Franciaországban a születési arisztokrácia bukásával uralomra jutott, és szűkös, józan szatócs-érzületeivel az élet minden szférájában kivívta a győzelmet. Egy kevés idő még, és ezen a földön minden hősi gondolat és érzés, ha ugyan meg nem szűnik teljesen, legalábbis nevetséges lesz . . . A gondolat férfiai, akik a XVIII. században fáradhatatlan munkával készítették elő a forradalmat, pirulnának, ha látnák, miféle emberekért dolgoztak . . ."

Heine Napóleon-rajongása, mint láttuk, politikai érettsége folytán jelentősen csökkent, de azért eleven maradt, mint ellenzéki magatartás a Lajos Fülöp alatti jelenkor kicsinyes hitványságával szemben, mint fölmagasztalása a polgári fejlődés ama hősi korszakának, mely a reneszánsszal kezdődik, és a francia forradalommal éri el csúcspontját. És éppen későbbi, politikailag érettebb életszakaszában értékeli Napóleon jelentőségét Németország és Európa fejlődése szempontjából. Egy ízben kiemeli, hogy ha nincs francia forradalom és nincs Napóleon, a klasszikus német filozófiát csírájában elfojtották volna a reakciós kis despoták. Hangsúlyozza, hogy Waterloonál Napóleon és a franciák nemcsak saját tűzhelyükért harcoltak, hanem Napóleon és Wellington mint a demokrácia és az arisztokratikus reakció zászlóvivői állottak egymással szemközt.

De Heine gyűlölete a kultúrát és az emberi nagyságot elpusztító kapitalizmus ellen mégsem romantikus. Heine a kapitalista világ hitványságával mindig a burzsoázia hősi periódusának forradalmi lendületét és eljövendő forradalmak hősi nagyságát állítja szembe, nem pedig a kapitalizmus előtti állapotok dohos idilljét. Már az *Útirajzok*ban beszél a középkor nyugodt boldogságáról, a művészet hatalmas föllendüléséről a középkorban; ámde, mondja, a szellem könyörtelenül keresztüllépett ezen az állapoton. Föl lehet vetni a kérdést, több-e a boldogság ma, mint régen volt, s a kérdésre igennel felelni nem könnyű; „de tudjuk azt is, hogy az a boldogság, amelyet egy hazugságnak köszönhetünk, nem igazi boldogság, hogy egy istenhez hasonlóbb állapot, egy magasabb emberi méltóság tépett pillanataiban több boldogságot érezhetünk, mint egy bárgyú vakhit átvegetált hosszú esztendői alatt." Később Heine sokkalta materialisztikusabban vetette fel ezt a kérdést. Megérti, hogy az ipari fejlődés hogyan ássa alá a feudalizmust és ideológiáját, főként a vallást; és bármily élesen támadja különben a kapitalizmust, ezt a fejlődést föltétlenül igenli. Egy helyütt a forradalom legerősebb előmozdítójának mondja a Rotschildokat. „Rotschildban egyikét látom a legnagyobb forradalmároknak, akik a modern demokráciát megalapozták. Richelieu, Robespierre és Rotschild az én fülemben három terrorisztikus név, ők jelentik a régi arisztokrácia fokozatos megsemmisülését. Richelieu, Robespierre, Rotschild Európa legfélelmetesebb nivellálói."

Heinét a kapitalista társadalom és kultúra fölött gyakorolt kritikája egyre inkább ahhoz a bizonyossághoz vezeti, hogy ennek a társadalomnak napjai meg vannak számlálva. „Az új polgári társadalom az élvezetek bódulatában sietve ki akarja üríteni az utolsó serleget, úgy mint 1789-ben a régi nemesi társadalom — hallja is már a folyosón döngő lépteit az új isteneknek, akik kopogtatás nélkül lépnek majd az ünnepi terembe, és feldöntik az asztalokat." Heine annyira gyűlöli és megveti a burzsoáziát, hogy alábecsüli ellenállóképességét egy proletárforradalom esetében. „A burzsoázia sokkal kisebb ellenállást fog kifejteni, mint annak idején az arisztokrácia; mert a régi nemesség még

legszánalmasabb gyarlóságában, erkölcstelenség okozta elernyedésében, kurtizánkultusz folytán bekövetkezett elfajulásában is át volt hatva egy bizonyos point d'honneur szellemétől, aminek nyoma sincs burzsoáziánkban, melyet az iparosodás szelleme virágoztat föl, de elpusztítani is az fogja." A burzsoázia, véli Heine, nem hisz saját létjogában, nincs benne önbecsülés: társadalmi rendje könnyűszerrel össze fog omlani.

Heine nemcsak amiatt becsülte alá a burzsoázia megbuktatásának nehézségét, mert megvetette, mégpedig teljesen megokoltan, a burzsoázia ama képviselőit, akiket közelről megismerhetett, hanem amiatt is, mert lelkesedett a demokratikus, plebejus és proletár forradalmárokért, egyedül őket tartotta a kor igazi hőseinek. A Saint-Méry kolostor védelme Heine szemében az ő jelenkorának egyetlen valódi hőstette; később ugyanúgy lelkesedik a sziléziai takácsok hősies felkeléséért, és még amikor a februári forradalommal kapcsolatban a legnagyobb csalódás éri, akkor is mindegyre kiemeli a munkások hősiességét. Ezekben a hősökben látja a heroikus korszak nagy alakjainak méltó utódait.

Egészséges történelmi ösztöne és költői érzékenysége azonban aggályt ébreszt benne a polgári demokrata forradalmárok oly irányú kísérleteivel szemben, hogy a jelenben fölújítsák a konvent heroikus korszakát. Inkább érzi, mintsem meg tudná okolni, hogy a júliusi királyság jakobinusai „a múlt plagizátorai". A harmincas évek elején meghallgatja a nagy forradalmár Blanqui egyik előadását, annak tartalmával teljesen egyetért, de benyomásait azonban mégis így foglalja össze: „A gyűlés még egészen az 1793-as »Moniteur« valamelyik agyonolvasott ragadós példányának szagát árasztotta."

Németország iránt is bizalmatlan, és megveti a jakobinusok majmolóit. Politikai szembenállása Börnével lényegében ott sarkallik, hogy Heine tágabban és mélyebben fogta fel a forradalmat, mint a szűklátókörűen és korlátoltan jakobinus Börne. De ugyanakkor tudja, hogy a Párizsban kigúnyolt 1793-as *Moniteur* Németország számára a forradalom lobogója: „Varázsigék vannak benne, igék, melyek föltámasztják a holtakat, és az élőket halálba küldik, törpékből óriásokat növesztenek, és az óriásokat agyonzúzzák, igék, melyek egész hatalmatokat úgy metszik el, mint nyaktiló egy király nyakát."

Ugyancsak ösztönösen, inkább ellentmondások közt mozogva, semmint az ellentéteket mozgó egységbe foglalva érti meg az eljövendő német forradalom nemzeti jellegét. Fáradhatatlanul csúfolja a Barbarossa-romantikát, a régi Németország föltámasztásáról szőtt romantikus álmokat és a fekete-vörös-arany színeket. De a *Téli mese* előszavában, ahol gúnyolódása a legkeserűbb és legátfogóbb, erről a kérdésről így ír: „Színeitek tisztelni és becsülni fogom, ha megérdemlik, ha majd egyebet is jelentenek, mint henye vagy szolgai játékot. Tűzzétek ki a fekete-vörös-arany zászlót a német gondolat csúcsára, tegyétek meg a szabad emberség lobogójává, és én odaadom érte szívem vérének legjavát." A németeket figyelmezteti: Elzász-Lotharingiát csak akkor kaphatják vissza, ha az elzásziaknak egy német forradalom útján nagyobb szabadságot adnak, mint amilyent Franciaország ad. A német forradalomnak ez a tágabb és mélyebb fölfogása megnyilvánul minden olyan kérdésben, amelyre nézve Heine ellentétben áll Börnével és más korlátolt vulgárdemokratákkal. Heine tudja, hogy a nemzeti egység helyreállítása középponti kérdése a német

forradalomnak. Kigúnyolja, akárcsak Börne, az úgynevezett „felszabadító háborúk" szervilizmusát, de látja, hogy a német nacionalizmus képviselői a restauráció időszakában bizonyos politikai kényszerűségből csatlakoztak a liberális mozgalomhoz, és csak hosszabb fejlődés során, a vereségek okozta differenciálódás következtében szakadtak el a haladó irányzattól. „Igen, a német forradalmárok hadában csak úgy hemzsegtek az egykori németkedők, akik savanyú szájízzel szajkózták a modern harci jelszót, és még a Marseillaise-t is elénekelték. Ámde közös harcról volt szó egy nagy közös érdekért, Németország egységéért ... Vereségünk talán szerencse ..."

Ezért van, hogy Börne egyszerűen morális álláspontra helyezkedve, renegátnak bélyegzi Menzelt, míg Heine, aki Menzelt irodalmi vonalon legalább ugyanoly megsemmisítő gúnnyal végzi ki, látja azt a politikai és szociális mozgalmat is, melynek ez a renegátság következménye volt.

Heine viszonya a köztársasági államformához — eltekintve most általános vagy magán-taktikai monarchizmusától — egész sor ellentmondást tartalmaz. A döntő ellentmondások egy része azonban magában a dologban gyökerezik. Marx mondta később, összefoglalva az 1848-as forradalom tapasztalatait, hogy *„a köztársaság általánosságban csak a polgári társadalom politikai átalakulásának formája*, nem pedig *konzervatív létformája*, mint pl. az Északamerikai Egyesült Államokban". Heine érzi, hogy a burzsoázia viszonya a köztársasághoz független a köztársasági államforma elvont lényegétől. „A francia burzsoázia egy korábbi fajtájú köztársaságtól, sőt egy kis Robespierre-izmustól sem ijedne meg és szívesen megbékülne ezzel a kormányformával, nyugodtan vonulna őrségre, és védené a Tuileriákat, mindegy neki, hogy egy Lajos Fülöp vagy egy Közjóléti Bizottság székel-e ott; mert a burzsoázia mindenekelőtt nyugalmat akar, és a meglevő tulajdonjogok védelmét kívánja — ezeket az igényeket a köztársaság ugyanúgy ki tudja elégíteni, mint a királyság. De ezek a boltosok ösztönösen sejtik, hogy a köztársaság manapság már nem a kilencvenes évek alapelveit képviselné, hanem csupán formai keret lenne, amelyen belül egy új példátlan proletáruralom vetné meg a lábát, a tulajdonközösség összes hittételeivel. Külső kényszerűségből, nem belső hajlamból konzervatívok, és a félelem itt mindennek a támasza." Ebben az összefüggésben fogja fel Heine Lajos Fülöp jelentőségét. Szerinte „ő a nagy fecskendő-mester, aki elfojtja a lángot, és megelőzi az általános világégést". A köztársaság kérdése tehát, úgy véli, a legszorosabban kapcsolódik a forradalom „második felvonásához", mely hatalomra fogja vinni a proletariátust.

Ebben a kérdésben mutatkozik meg legtisztábban Heine világnézetének legmélyebb belső hasadása, ingadozása a két nagy társadalmi osztály között. A februári forradalom szánalmas lezajlása egyik legnagyobb csalódás volt Heine életében. Louis Blanc-t, Lamartine-t és a többieket csak a legkeserűbb gúnnyal tudja illetni. De nemcsak szomorkodik amiatt, hogy a forradalom ama „második felvonásához" fűzött reményei a júniusi csatában dugába dőltek, hanem ugyanakkor állandó aggodalomban él, hogy ezek a reménységek mégis teljesedhetnének. A proletárforradalom végső győzelmét elháríthatatlan szükségszerűségnek tekinti, de egyúttal retteg a győzelemtől, mint ami szerinte egyértelmű a kultúra végpusztulásával, jóllehet, mint láttuk, nincs kétsége

afelől, hogy a kultúra éppen a kapitalizmusban napról napra és óráról órára pusztul.

Ennek a korszaknak nagy írói közt egyáltalán nem elszigetelt jelenség az az ellentmondás, hogy egyfelől belátják a polgári kultúra összeomlásának szükségszerű voltát, másrészt ezt az összeomlást világvégének fogják fel. Balzac is látja a belső ellentmondásokat, melyek a polgári társadalmat pusztulásba hajtják, és ezt a pusztulást minden kultúra vesztének tekinti. Heine esete azonban sokkal kiélezettebb és bonyolultabb. Mert Heine korántsem áll mint Balzac teljesen értetlenül a proletariátus fejlődésével és szükségszerű követeléseivel szemben. Nemcsak azt látja, hogy a proletárforradalom történelmileg szükségszerűen és elháríthatatlanul sarjad a kapitalista fejlődésből, a polgári forradalmak egymást követő fokozataiból, látja és megérti ennek a forradalomnak okozati hátterét és jogosultságát is. Épp az különbözteti meg e korszak jelentős polgári ideológusaitól, hogy mélyebben megérti a proletárforradalom anyagi alapját. Nagyon jól megérti, hogy semmiféle jogdeklaráció, ha mégoly jakobinui radikális eréllyel viszik is keresztül, nem elégítheti ki a legelemibb embers jogot, a táplálkozás jogát. A kommunizmus cáfolhatatlan igazsága Heine szerint abban rejlik, hogy ez a jog fennáll, s hogy a modern kapitalista fejlődés lehetővé teszi a kielégítését. *A vándorpatkányok* című késői költeményben kicsúfolja a filiszterek félelmét a proletárforradalomtól, és illúzióikat, hogy érvekkel vagy fegyveres erővel fölléphetnek a forradalom ellen:

Nicht Glockengeläute, nicht Pfaffengebete,
Nicht hochwohlweise Staatsdekrete
Auch nicht Kanonen, viel Hundertpfünder,
Sie helfen euch heute, ihr lieben Kinder!

Heut helfen euch nicht die Wortgespinste
Der abgelebten Redekünste.
Man fängt nicht Ratten mit Syllogismen,
Sie springen über die feinsten Sophismen.

Im hungrigen Magen Eingang finden
Nur Suppenlogik mit Knödelgründen,
Nur Argumente von Rinderbraten,
Begleitet mit Göttinger Wurstzitaten.

Ti jó urak, harang, íma
Sok bölcs Tanács dekrétuma,
Százfontos ágyú is, temérdek,
Ma mindezekkel mit sem értek.

Szú-ette frázis, nyűtt tiráda
Patkányokon nem fog, hiába!
Prókátor furfang sem talizmán,
Átbujnak a legszebb szofizmán.

Üres begyet csak leves-indok,
Gombócos érv, sőt — többet mondok —
Felsál-logika lelkesít és
Kolbász-idézet, mint körítés.

(Gáspár Endre ford.)

Heine azonban nem áll meg annak a materiális szükségszerűségnek és lehetőségnek egyszerű elismerésénél, hogy a proletariátus követeléseit teljesítsék. A legnagyobb éberséggel figyeli annak a fejlődésnek ideológiai tükröződéseit, amelyen a proletariátus a saint-simonizmustól Proudhonig végigment. Ő talán ennek a korszaknak egyetlen polgári ideológusa, aki felismeri a szükségszerű összefüggést a proletármozgalom és a vele nem kapcsolódó utópista elméletek közt, s aki igen korán megjósolja, hogy a proletármozgalomnak egybe kell forrnia a szocialista elmélettel, s hogy ebben az egyesülésben el fog senyvedni valamennyi utópista szekta. Párizsi tudósításainak főhőse ilyenformán, kivált a negyvenes évek kezdetétől, a proletariátus. Lajos Fülöp, mondja *Lutetia* könyvéről írt egyik levelében, csak afféle staffázs. „Könyvem hőse, igazi hőse a szocialista mozgalom . . .” Más helyen pedig ironikusan jellemzi saját helyzetét a tudósítói foglalkozásban. Olyan ez, mint egy tudósítóé az ókori Rómában, aki nem a római császár udvarában folyó állami intrikáról ír, hanem az első keresztények obskurus és üldözött maroknyi csapatáról. És ugyanekkor Heine kiemeli a kommunistákat mint „az egyetlen franciaországi pártot, amely határozottan figyelmet érdemel”. Amikor aránylag nagy megértéssel figyeli a proletárok forradalmi mozgalmát, annál élesebb és feltűnőbb ellentmondás, hogy a mozgalom győzelmétől úgy fél, mint valami világösszeomlástól.

A szocialista elmélet és a forradalmi munkásmozgalom egyesítésének gondolata Heinénél tisztán elméleti posztulátum, legjobb esetben egy szükségesség aforisztikus megállapítása marad, de sohasem válik gyakorlatilag konkrét felismeréssé. Heine szocialista perspektívája tehát a levegőben lóg. Éles szemmel figyeli meg a tényeket és a polgári társadalom fejlődésének tendenciáit, ebből a szocialista irányú általános forradalmi változás szükségszerűségére következtet. De ez a gondolataiban — mindegy, hogy lelkesedéstől avagy borzongástól kísérve — úgy jelenik meg, mint a polgári társadalom fantasztikus istenek-alkonya, mintha hirtelen, robbanásszerűen kezdődnék el egy új világkorszak. Konkrét közbenső állomásoknak nyoma sincs. A szocialista forradalomról, mint konkrét történelmi folyamatról Heinének nincs elképzelése. E tekintetben ő világéletében megmaradt az utópizmus módszertani álláspontján: számára a szocializmus állapot, egy eljövendő világhelyzet. Bármennyire túljutott egyébként gondolatban is a saint-simonizmuson, bármennyire megérti, hogy a forradalom szükséges alapföltétele a szocialista világrendnek — ebben a tekintetben saint-simonista hegeliánus marad.

Heine, mint már tudjuk, a hegeli filozófiából, kivált éppen annak történetfilozófiai és esztétikai részéből, igen sok fontos gondolati motívumot sajátított el. De ellentétben Hegellel, nem rögződött meg a jelennél; arra törekedett, hogy Hegel történelmi dialektikáját eszközül használja fel a jövő felé mutató fejlődési tendenciák megismerésére. Hogy így továbbfejlesztette a hegeli filozófiát — e filozófia módszerének haladó tendenciáit — abban nála jelentős szerepet játszott a saint-simonizmus. Tudvalevőleg Hegel, forradalmár ifjúkora után, az ókort úgy tekinti, mint ami végleg a múlté. Szerinte a kereszténység történelmi szükségszerűséggel egyszer s mindenkorra túlhaladta az antik szellemet. Heine viszont, éppen a saint-simonista szenzualizmus befolyása alatt, az általa jósolt és várt forradalomtól az antik érzéki gyönyör és életkedv meg-

újulását, mindenféle keresztény aszkézis végérvényes leküzdését remélte. Amikor az emberiség fejlődésének ezt az új időszakát az előző forradalomhoz kapcsolja, a hegeli módszer szellemében túlhaladja Saint-Simon történelmi felfogását, bár őnála is, akárcsak az utópistáknál, a szocializmus egy várt jövőbeli állapot, mely nem bontakozik ki szervesen a proletariátus felszabadulásának folyamatából.

Abban, hogy Heine ennyire idegenül áll szemben a proletárforradalom konkrét alapjával és történelmi konkretizálásával — a rendkívül sokoldalú műveltségű és érdeklődésű Heine a politikai gazdaságtan problémáival sohasem foglalkozott — híven tükröződik idegenkedő viszonya magához a munkásmozgalomhoz. Bármennyire rokonszenvez is a szocialista forradalommal, bármennyire lelkesedik is a harcoló munkások hőstetteiért, itt képtelen volt áthidalni a távolságot. Természetesen túlzott leegyszerűsítése, sőt vulgarizálása lenne a problémának, ha ebben csak a költő intellektuális „arisztokratizmusát" akarnánk látni. Inkább azt kell mondanunk, hogy ellenérzése a forradalmi mozgalom akkori objektív ellentmondásaiból fakadt. A munkásmozgalom ott tartott, hogy éppen készült leküzdeni kezdeti állapotának jakobinus-puritán aszkétizmusát. Ez a leküzdés azonban bonyolult, hosszadalmas és ellentmondásos folyamat volt. (Gondoljunk csak Engels párizsi harcaira a kézműveskommunizmus primitív „Knotentum"-ja ellen.*) Heine azáltal, hogy hegeli szellemben átdolgozta a saint-simonizmust, *gondolatban*, de csakis gondolatban, túljutott ezen a primitív aszkétizmuson. „Mi (a német pantheista filozófusok, L. Gy.) az anyag jólétét, a népek anyagi boldogságát sürgetjük, mert tudjuk, hogy az ember isteni lényege testi megjelenésében is megnyilvánul, a nyomor pusztítja és silányítja a testet, Isten hasonmását, és azáltal a szellem ugyancsak tönkremegy... Nem akarunk sansculotte-ok lenni, mértékletes polgárok, olcsó elnökök. Nagyszerűségben, szentségben, átszellemültségben egyenlő istenek demokráciáját alapítjuk meg. Ti egyszerű öltözködést, mértékletes erkölcsöket és fűszertelen főzeléket kívántok; mi ellenben nektárt és ambróziát, bíborpalástokat, drágalátos jóillatokat kívánunk, gyönyört és pompát, derűs nimfatáncot, zenét és komédiát — ne vegyétek zokon, erényes republikánusok! Cenzori szemrehányásaitokra azt válaszoljuk, amit már Shakespeare valamelyik bolondja mondott: Úgy véled, mert te erényes vagy, ezen a földön ne lehessenek ínycsiklandozó torták, ne lehessen édes pezsgő többé?"

Ez a heinei koncepció kétoldalú, és összekuszálódnak benne burzsoázia és proletariátus között ingadozó helyzetének összes ellentmondásai. A szocializmus szenzualisztikus, aszkézis-ellenes felfogása Heine szemében nem zárja ki a harc hősiességét. Ellenkezőleg, amint láttuk, vonzódása a szocializmushoz részben épp onnét ered, hogy fájlalja a burzsoázia heroikus időszakának elmúltát. Éppen az imént idézett hely előtt mondja: „... és most az igazi hősiesség igazi nagy tettei magasztosítják majd föl ezt a Földet." És azzal, hogy túljutott a kezdeti munkásmozgalom primitív aszkétizmusán, egy objektív

* Ezzel a szóval jellemzi Engels az 1840-es évek szektáriusainak „bárdolatlanságát" fejletlen öntudatát.

lépést is tett előre, és bármennyire elmosódottak is pantheista-vallásos formulázásai, mégis földereng bennük a felismerés, hogy az emberi személyiség igazán csak a szocializmusban valósulhat meg; sejtelmes eszmei felülemelkedés ez a szocializmus minden kezdetleges falanszteri és kaszárnyai elgondolásán.

De ennek az elgondolásnak mélyén, elválaszthatatlan kapcsolatban progresszív-szocialista tendenciáival, egy polgári, Thermidor utáni elem is megbúvik: a forradalmi korszak hősi aszkétizmusának leküzdésére irányuló törekvés polgári formája, az a gondolati tendencia, mely mindazokban, akik Heine szellemét döntően befolyásolták — Goethében, Hegelben, Saint-Simonban — ugyancsak hatékonyak voltak. Nem véletlen, hogy Heine alkalomadtán Napóleont is saint-simoni császárnak minősítette. És Heine ingadozásai a szocializmus kérdésében most úgy tűnnek fel, mint annak jelei, hogy minden utópista szükségképpen visszazökken a polgári álláspontra, ha elhanyagolva a reális, konkrét történelmi-dialektikus közbenső fokozatokat, konkréten meg akarja jeleníteni a szocialista végső állapotot. Ebben a gondolatmenetben azután természetesen tükröződik a nehézségektől, a közbenső állomások rútságától való irtózás, és ezekre a nehézségekre nézve Heinének nem adhat segítséget, tájékoztatást a szocialista végső állapot utópisztikus víziója, ellenkezőleg: a végcél és a jelen kontrasztja csak fokozza kétségbeesését.

Heinének ez az állásfoglalása, bármily ingadozó és ellentmondásos, nem ködösítheti el a tényt, hogy amikor polémikusan lép fel a primitív aszkétizmus, az aszkétikus jakobinus vulgarizáló szűkkeblűsége ellen, sok tekintetben igaza van. Teljesen igaza van a börnei koncepció republikánus szűklátókörűségének megítélésében, s amikor Börne korlátolt támadásaival szemben a nagy polgári örökség (Goethe, Hegel stb.) védelmére kel. Bizonyára nem véletlen, hogy a fiatal Marxnak szándékában állt Heinét nyilvánosan megvédeni a Börne-polémiában. A primitív munkásmozgalom kritikájában annyiban nincs igaza, hogy nem képes fölfogni a munkásmozgalom belső tendenciáit, melyeknek reális, nem utópisztikus módon ennek a fejlődési stádiumnak leküzdéséhez kellett vezetniök.

Tendenciáinak ebből a kétoldalú voltából ered Heinének híres és sokat taglalt ingadozása a szocializmusért való lelkesedés és a proletárforradalom realitásától való riadt irtózás között. A forradalom kezdeti lendülete a negyvenes években Heinét a szocializmushoz való közeledés tetőpontjára vezeti el. A *Lutetia*-tudósítások, a Börne-ellenes könyv, az *Atta Troll* és *Németország, téli mese* jelzik publicisztikai és költői téren ezt a tetőpontot. Emberileg ez a fejlődés Heinének Marxszal kötött szoros és bensőséges barátságában kulminál, párizsi tartózkodása alatt (1843) és utána egészen az 1848-as forradalomig. A Marxszal való barátság időszakában még olyan költői és gondolati mozzanatok is jelentkeznek, amelyek konkrétabb közeledést jelentenek a forradalmi mozgalomhoz (a *Takácsdal*). És a szocializmus igenlése most fönntartás nélküli, szenzuális-materialisztikus lelkesedés hangján szólal meg Heine lantján:

Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.

Wir wollen auf Erden glücklich sein
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,
Was fleissige Hände erwarben.

Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrthen und Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.

Ja, Zuckererbsen für Jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen.

Én újabb dalt, barátaim,
Újat és jobbat zengek:
Mi már a földön idelenn
Építjük fel a mennyet.

Le a nyomorral! Itt akarunk
Boldogabb, jobb jövendőt —
Ami munkás kéz nyomán terem,
Ne falják rusnya bendők.

A föld ölén mindenkinek
Elég kenyér csírázik,
Rózsa, mirtusz, szépség és erő
S cukorborsó rogyásig.

Cukorborsót mindenkinek,
Ha pattan zsenge tokja!
A mennyországot bízzuk a
Verebekre s angyalokra!

(Kardos László ford.)

Csak a februári forradalom után kapnak e kérdésben tett kijelentései komor és kétségbeesett hangsúlyt. De nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy csak a kép színezése, az ének hangneme változik, nem pedig a szociális tartalom. Ez a *Vándorpatkányok*ból korábban idézett, komor iróniával telített strófákban, valamint a most idézett derűs himnuszban egy és ugyanaz. A halálosan beteg, ágyhoz kötött, a külvilágtól szinte teljesen elszigetelt Heine a nagy csalódást a februári forradalomban, a proletariátus vereségét a júniusi csatában, a forradalom bukását Németországban, Ausztriában és Magyarországon, a reakciónak 1848-ra következő egész időszakát olyan körülmények között éli át, hogy csak az önmagából merített erő tette volna rá képessé, hogy a kétségbeesett hangulatok árja ellen ússzék. Ezek a kétségbeesett hangulatok csakugyan megejtették. Nem ismervén a munkásmozgalom konkrét belső

erőit, nem ismervén a konkrét forradalmi elméletet az új forradalmi fellendülés szükségszerű voltáról, képtelen leküzdeni önmagában ezeket a kétségbeesett gondolatokat. A magány, melynek kihatásait a fellendülés és a harc időszakában is meg kellett állapítanunk Heinénél, most kettőzött súllyal nehezedik rá. De Heinének ezt a kétségbeesésbe torkolló fejlődését csak össze kell hasonlítani a szocialisták s félszocialisták tömeges elpártolásával — a vereség után — a forradalom eszményeitől, hogy lássuk, (viszonylag) mennyire hű maradt Heine életének nagy eszményéhez.

A „matrác-sír" magányában, a bonapartista reakció fullasztó légkörében Heine elveszti hitét a szocializmustól várt kulturális fellendülésben, abban a szenzualisztikus földi paradicsomban, ahol a maximális testi-lelki jólétig juthat el a szocializmusban fejlődő személyiség. Halála előtt néhány hónappal, a *Lutetia* francia kiadásának előszavában iszonyattal és borzongással fejezi ki ezt a félelemszülte látomást: „... ők (a kommunisták, L. Gy.) kipusztítják babérligeteimet és helyükbe krumplit ültetnek majd ... A rózsákat, a csalogányok tétlen menyasszonyait ugyanaz a sors fogja érni; a csalogányokat, e haszontalan dalnokokat pedig elkergetik, és ah, könyvem, a Dalok Könyve jó lesz a szatócsnak, hogy zacskókat csináljon belőle, amikbe majd kávét vagy dohányt mér a jövő vénasszonyai számára."

De mindezen rémképek dacára a kommunizmus még mindig varázst gyakorol Heinére. Két érvet hoz fel, amelyeknek, mint mondja, lehetetlenség ellenállni. „Mert e hangok közül az első a logika hangja. Az ördög logikus szellem, mondja Dante. Egy borzalmas szillogizmus tart gúzsbakötve s ha azt a tételt, hogy minden embernek joga van enni, nem cáfolhatom meg, akkor alá kell vetnem magam mindennek, ami ebből következik ... A régi társadalom felett rég elhangzott a bírói ítélet. Történjék vele, aminek történnie kell! Dőljön romba az a régi világ, ahol elvész az ártatlanság, virul az önzés, ahol egyik ember halálra éheztette a másikat ... És áldott legyen a szatócs, aki verseimből zacskókat sodor majd, hogy kávét meg dohányt mérjen beléjük a szegény jó öregasszonyoknak, akiknek ebben az igazságtalan jelenben talán le kellett mondaniok efféle élvezetekről — fiat justitia, pereat mundus!"

A második argumentum talán még erősebben és konkrétebben mutatja Heinét, mint régi forradalmárt. Rokonszenvez a kommunistákkal, mert ellenségei az ő ellenségeinek, a keresztény-német nacionalistáknak. „Világéletemben utáltam őket és hadakoztam ellenük, és most, hogy a haldokló kezéből kihull a kard, vigasztalást lelek abban a meggyőződésben, hogy a kommunizmus, mely először fog útjában rájuk találni, megadja majd nekik a kegyelemdöfést, s bizonyára nem bunkóütéssel végez velük az óriás, hanem egyszerűen agyontapossa őket, mint a varangyot." És Heine nyíltan vallja, hogy rokonszenvez a kommunizmussal, mert benne látja a nemzetközi gondolat képviselőjét, szemben a korlátolt polgári reakciós nacionalizmussal.

Ez a vallomás érthető nyelven beszél. Egyúttal megmutatja, hogy Heinének a szocializmushoz való viszonyában itt ugyanazok a motívumok és ugyanazok az ellentmondások hatottak, mint a himnikus igenlés idejében. A megváltozott viszonyok lényegileg csak a hangsúlyok eltolódását idézik elő. Ezzel az alapvonallal szemben nincs túlnagy jelentősége annak, hogy Heine hébe-

korba reformisztikus tervezgetésekkel játszik ; ezek éppolyan absztrakt utópiák, mint radikális víziói (pl. a jubileumi év mózesi „szociálpolitikája" a *Vallomások*ban).[1] Ugyanígy nincs jelentősége annak, ha a halálosan beteg Heine a *Vallomások*ban alkalmi beszélgetésekben a kommunistákat ellenségeinek nevezi ; mert ilyenkor is mindig a kommunizmus győzelmének elkerülhetetlenségéről beszél. Mindezek az ingadozások ugyanabban a keretben játszódnak le. Heine a polgárság utolsó nagy költője, aki egyesíti magában a polgári fejlődés összes tendenciáit, valamilyen egységes és mindent átfogó világkép alkotásának kísérletében, akiben még eleven maradt az emlékezés arra, hogy mik a kötelezettségei a polgári értelmiségnek, mint az össztársadalmi forradalmi mozgalom vezető rétegének. Ezek a tendenciák szükségképpen oda vezetik el Heinét, hogy a kommunizmust a jövő győztesének ismeri el. De nem eléggé erősek ahhoz, hogy őt minden elkeseredett kritikája ellenére véglegesen elszakítsák a polgári osztálytól, s lehetővé tegyék, hogy az új forradalmi osztály, a proletariátus talajában konkréten és elevenen gyökeret ereszthessen. Ezáltal objektív szükségszerűséggel szabad tere támad az ingadozásoknak, s ebben a térben a forradalmi fejlődés mindenkori állásához képest Heine az ujjongó optimizmus és a vigasztalan kétségbeesés végletei közt mozog.

2

Heine jelentősége abból a szempontból, hogy mit tett a forradalmi ideológiának előkészítésére Németországban, a német irodalomtörténészek számára hét pecséttel lezárt könyv. Minthogy nem ismerik vagy félreértik a hegelianizmus felbomlását, a hegeli dialektikának forradalmi átalakítását és a materialista dialektika megteremtését Marx által, ez az egész döntő fontosságú ideológiai fordulat homályban maradt. Engels, amikor történetileg ábrázolta ezt az átmeneti időszakot, nagy történeti igazságossággal jelölte ki Heine helyét ebben a fejlődésben. Rámutat a paradox helyzetre, hogy a német reakció időlegesen saját világnézetének vallhatta a hegeli filozófiát, s hogy a haladás pártja Hegelben pusztán reakciót látott. „Amit azonban — mondja Engels — sem a kormány, sem a liberálisok nem láttak, azt már 1833-ban meglátta legalább egy valaki, igaz, hogy ezt a valakit úgy hívták : Heinrich Heine."

Hegel szerepét Heine fejlődésében nem lehet eléggé nagyra értékelni. Ebben az értékelésben nem szorítkozhatunk azokra az alkalmi szöveghelyekre, ahol Heine kifejezetten, névszerint utal Hegelre. Heine történelmi koncepciója (a görögség és a kereszténység felfogása, a reneszánsz, a reformáció, a francia forradalom, Napóleon stb. történelmi jelentőségének felfogása), valamint Heine egész művészet-elmélete (antik és modern ellentéte, felfogása a romantikáról stb.) teljes egészében Hegel hatása alatt alakult ki. Hogy minderről a

[1] Mózes (3. könyv 25. fejezet) elrendeli, hogy minden ötvenedik évben mindenki visszakapja régi földtulajdonát.

német irodalomtörténészek nem vettek tudomást, annak legfőbb oka, hogy az irodalomtörténészek a filozófia területén teljes tudatlanságban leledzene-. Pedig Heine kifejezett — bár szórványos — hivatkozásai útmutatást adhatnák nak arra is, hogy mit köszönhet tanítójának, Hegelnek, arra is, hogy miképpen igyekezett saját interpretációjával túljutni Hegelen. Ez utóbbi tekintetben Heine erősen haladó előfutárja a radikális ifjúhegelianizmusnak. Már első párizsi korszakában olyan szabadon és tágkörűen értelmezi a hegeli filozófiát, és oly politikai radikalitással alkalmazza, hogy ennyire csak az ifjúhegeliánusok legszélső balszárnya vitte. Persze az idealista dialektikának materialistára való átforgatásáig Heine sohasem jutott el. Noha Párizsban benső barátságba került Marxszal, sohasem értette meg a *Deutsch-Französische Jahrbücher*ben (melynek munkatársa volt) megjelent Marx-írások filozófiai jelentőségét. Ahogyan politikailag megállott a polgári és proletár forradalmi demokrácia szétválasztásának küszöbén, a hegeli filozófia konzervatív elemeit úgy változtatta át szociális és vallási radikalizmussá, hogy azután megálljon az átformálási processzus küszöbén. Mindkét mozzanatban könnyű felismerni ugyanannak a szociális kételvűségnek ideológiai tükröződését.

A hegeli filozófia átformálásának középponti problémája az volt, hogy mennyire lehet leküzdeni konzervatív, minden önnállót magasztaló karakterét. Heine gyakorta intéz nyílt támadásokat a hegeli filozófia e karaktere ellen. Fő vonala azonban az általános, radikális ifjúhegeliánus vonal, vagyis az a szemlélet, mely a hegeli filozófia konzervatív jellegében a körülmények diktálta „álcázást" lát, forradalmi jellegét pedig Hegel ezoterikus tanának hirdeti. (Bruno Bauer *A végítélet harsonája* című írása, melynek előmunkálataiban Marx is részt vett, jelenti csúcspontját Hegel ilyen formában való radikális átértelmezésének.) Heine leírja egy beszélgetését Hegellel, ebben világosan kifejezésre juttatja Hegelnek ezt a politikai és vallási téren megnyilvánuló tendenciáját. „Amikor egy ízben megütköztem ezen a mondáson: »Minden, ami van, ésszerű«, furcsa mosollyal jegyezte meg: Igy is lehetne mondani: »Mindennek, ami ésszerű, lennie kell!« . . . Csak később fogtam fel az ilyen beszédfordulatok értelmét. Azt is csak később értettem meg, miért állította a történetfilozófiában: a kereszténység haladás már azért is, mert olyan istent vall, aki meghalt, míg a pogány istenek semmiféle meghalásról nem tudtak. Hát még micsoda haladás, ha az isten egyáltalán nem is létezett!" Heine tehát egy pantheizmusba burkolt ateizmus, egy tökéletes evilágiság értelmében fogja fel a hegeli filozófiát. E radikális átváltozás mellett is megmarad vallásos magból eredően, az evilágiságból azt a következtetést vonja le, hogy a voltaképpeni isten maga az ember. „Sohasem voltam elvont gondolkodó" — mondja ironikusan *Vallomásai*ban — „valóban elfogadtam a hegeli tant, mert következtetései hízelegtek hiúságomnak. Fiatal voltam, büszke voltam, kevélységemet legyezgette a tudat, hogy a jóisten nem a mennyben lakozik, ahogyan nagyanyám hitte, hanem én magam vagyok a jóisten itt a földön".

Amikor Heine ilyképpen kifecsegte a hegeli filozófia iskolatitkát, teljesen tisztában volt az így értelmezett hegeli filozófia világnézeti és politikai következményei felől. A Hegellel folytatott, föntebb idézett beszélgetéshez kapcso-

lódva ezt írja: „A mennyországban való hit megszűnésének nemcsak erkölcsi, hanem politikai fontossága is van. A tömegek földi nyomorúságukat többé nem viselik keresztényi türelemmel, és boldogságért epednek már itt a földön. A kommunizmus ennek a megváltozott világnézetnek természetes következménye és elterjed egész Németországban. Ugyanilyen természetes tünet, hogy a proletárokat a fennálló rend elleni harcukban a leghaladottabb szellemek, a nagy iskola bölcselői vezetik: ezek a doktrináról a tettre, minden gondolkodás végső céljára térnek át, és megformulázzák a programot." Az így felfogott hegeli filozófiának egybeolvasztása a saint-simonizmussal csak egy további lépés volt Heine nézeteinek radikalizálódásában. Amint láttuk, megadta neki azt a perspektívát, hogy a proletárforradalom a Hegel szerinti „ésszerűség" megvalósulása. Fegyvert is adott kezébe, hogy hadakozni tudjon a jakobinus csökevények, a kezdetleges munkásmozgalom idealisztikus aszkétizmusa ellen.

Hegel és Saint-Simon e heinei szintézisének fő tendenciája kétségkívül vallásellenes. Heine az egész világtörténelmet úgy tekinti, mint harcot a hellének és a nazarénusok közt (az utóbbiak alatt együttesen érti a zsidókat és a keresztényeket), az újkor teljes szellemi és politikai történelmében a spiritualizmus és a szenzualizmus harcát látja. Ifjúhegeliánus idealizmussal — egyébként ebben a kérdésben Ludwig Feuerbachhal egyezően úgy fogja fel tehát a forradalmakat, a gyökeres történelmi változásokat, mint a világnézet, a filozófia és a vallás forradalmi változásait. Ugyanakkor helyesen látja minden múltbeli mozgalomban (pl. a paraszthábor úban) a materialista-szenzualista elemeket; látja a reneszánsz szellemi és politikai fölényét szemben a reformációval. Heine szerint mindkettő a középkor felbomlásának kezdetét jelenti. „X. Leo, a ragyogó Medici-pápa ugyanolyan buzgó protestáns volt, mint Luther, és ahogy Wittenbergben latin prózában protestáltak, ugyanúgy protestáltak Rómában a kő, a színek nyelvén, vagy a nyolcas stanzák rímjátékában. Itália festői talán sokkal hatásosabb polémiát folytattak a csuhások ellen, mint a szászországi teológusok. A Tizian festményein pompázó testiség színtiszta protestantizmus. Vénuszának csípői sokkal alapvetőbb tézisek azoknál, amelyeket a német barát a wittenbergi templom kapujára ragasztott."

A kereszténység elleni polémia Heine felfogása szerint előfeltétele a szociális forradalomnak. A szociális forradalom e világon valósítja meg, amit a vallás mint túlvilági boldogságot ígér. Ezért fejtegeti Heine: „Az emberiség talán örök nyomorúságra van szánva, a népek talán örök időkre arra vannak ítélve, hogy despoták tiporjanak rajtuk, hogy a despoták cinkosai kizsákmányolják, lakájai csúffá tegyék őket. Sajnos, ez esetben, még ha tévedésnek ismeri is fel a kereszténységet, mindent el kell követni, hogy fönnmaradhasson ... A kereszténység sorsa végső soron attól függ, van-e még rá szükségünk." Nem kell hozzá kommentár, mi volt Heine válasza erre a kérdésre. És ha már most a kereszténységben a rabszolgaságra kárhoztatott emberiség szükségszerű ideológiáját, a panteisztikus ateizmusban pedig a fölszabadulás világnézetét látta, akkor érthető, hogy keserű gúnnyal ostorozza Börnét, aki Párizsban Lamennais „keresztény szocializmusához" csatlakozott.

Heine saint-simonizmusa azonban egyúttal erősítette panteizmusában

a vallásos csökevények fennmaradását és továbbfejlődését. Pedig nagyon is jól tudja, hogy a panteizmus álcázott ateizmus ugyan, de mégis elpusztíthatatlanul marad benne vallási mag. Heine a vallás túlvilágával egy földi-forradalmi innenső világot állít szembe, de ez a szembeállítás magának ennek az innenső világnak vallásos glorifikálása alapján történik. Ha Hegelnek Marx előtt legjelentősebb leküzdője, a materialista Ludwig Feuerbach, kénytelen volt saját világnézetét időnkint egy „új vallás" ködébe burkolni, Heine még kevésbé volt képes kiirtani hegelianizmusából a vallásos csökevényeket. (A saint-simonizmusnak új vallássá való fejlődése szembeötlővé teszi e tendenciának általános szükségszerűségét.) Heine — megint Hegel példáját követve — a filozófiai materializmust a francia forradalom világnézeteként fogja fel. Ha tehát azt akarja jellemezni, hogy a proletárforradalom túljutott a polgári forradalmon, egyúttal érthető ösztönzést érez arra, hogy ugyanakkor ő maga túljusson a régi materializmus világnézeti korlátain. Mivel azonban nem áll módjában a dialektikus materializmussal a mechanikus materializmus fölé kerekedni, kénytelen idealista-vallásos dicsfénnyel övezni a proletárforradalmat. „A forradalom nagy szava, melyet Saint-Just mondott ki: le pain est le droit du peuple, nálunk így hangzik: le pain est le droit divin de l'homme. Mi nem a nép emberi jogaiért, hanem az emberek isteni jogaiért küzdünk. Ebben, és még sok másban különbözünk a nagy forradalom embereitől." Erre következik a jakobinus aszkétizmus elleni, előttünk már ismeretes polémia.

Heine álláspontjának filozófiai gyengéje szembeötlő. A szenzualizmus és a spiritualizmus ellentétével helyettesíti a materializmus és az idealizmus ellentétét, melynek jogosult voltát az ismeretelmélet szempontjából formálisan elismeri (még ha elmosódottan és hibásan mint *a priori* és *a posteriori* ellentétét fogja is fel). Szenzualista világnézetével Heine egyrészt le akarja küzdeni a régi materializmus mechanikus jellegét, másrészt ki akarja küszöbölni gondolkodásából a hegeli filozófia idealista reakciós tendenciáit. Ez a kísérlet Hegel és a materializmus egymáshoz közelítésére nem csupán Heine egyéni filozófiai tendenciája, hanem szükségszerű tartozéka az időszak általános világnézeti erjedésének, melynek betetőzése és legérettebb gyümölcse gyanánt jött létre később Marx dialektikus materializmusa. Engels mondja, a természettudomány és ipar haladásának a filozófiára gyakorolt jelentős hatását elemezve: „Az idealista rendszerek is mindinkább telítődnek materialista tartalommal, és igyekeztek szellem és anyag ellentétét a panteizmus jegyében kibékíteni, úgyhogy végül a hegeli rendszer csak egy módszer és tartalom dolgában idealista módon fejtetőre állított materializmust reprezentál." Még kiélezettebbé válik ez a helyzet a hegelianizmus fölbomlása idején. Engels erről ezt mondja: „A leghatározottabb ifjúhegeliánusok zömét a pozitív vallás ellen vívott harcuk gyakorlati szükségszerűségei az angol—francia materializmus álláspontjára szorították vissza. És itt kerültek konfliktusba iskolájuk rendszerével." Heinénél ugyanez a konfliktus sohasem tört ki nyíltan; legalább 1848 előtt semmi esetre sem. Számára a panteizmus az a költészet-szőtte fátyol, mely még őelőtte is elfödi filozófiai álláspontjának ellentmondásait. Ameddig a forradalmi kilátások ígéretes derűvel éltek benne, s ameddig az életöröm és a forradalmi ösztön volt életének együttdolgozó két motorja, addig a régi szenzualista panteiz-

must a világkorszak vallástalan ateista vallásának tartotta, annak a világnézetnek, amely a régi materializmus pozitív tartalmát egyesíti a forradalmivá lett hegelianizmussal, és ugyanakkor mindkettőnek hibáit és korlátait leküzdi.

1848 utáni írásaiban Heine kinyilvánítja „megtérését", radikális szakítását a múltjával. Ő maga a *Romanzero* utószavában tiltakozik a gyanúsítás ellen, hogy betegsége miatt megtért volna istenhez. Tiltakozik az ellen az állítás ellen is, hogy visszatért volna bármiféle, akár keresztény, akár zsidó egyház kebelébe. Heine összképének megítélése szempontjából nagyon fontos tüzetesen megállapítani, miben is állt voltaképpen az ő „megtérése". Mindenekelőtt, bizonykodásai ellenére, téves volna teljesen kikapcsolni betegségének és egyéb kedvezőtlen életkörülményeinek jelentőségét. Erről *Vallomásai*ban, miután, mint említettük, a hegeli emberről mint istenről beszélt, következőképpen nyilatkozik: „De egy isten reprezentációs költségei, ha ki akar tenni magáért, és sem testét, sem erszényét nem kíméli, roppant nagyok. Hogy ilyen szerepet illőképpen lehessen játszani, ahhoz különösen két dolog nélkülözhetetlen: sok pénz és jó egészség. Sajnos úgy adódott, hogy egy napon — 1848 februárjában — ezt a két kelléket elvesztettem, s ezáltal istenvoltam nagy zökkenőt szenvedett." A személyes isten szükséges voltára Heinét így saját „istenvoltának" anyagi csődje eszmélteti. „Én csak egy szegény ember vagyok, méghozzá már nem is teljesen egészséges, sőt nagyon beteg. Ebben az állapotban igazi jótétemény számomra, hogy van az égben valaki, akinek elnyöszörögheteem bajaim litániáját, kivált éjfél után, ha Mathild nyugovóra tért, amire gyakran igen nagy szüksége van. Hála Istennek, ilyen órákban nem vagyok egyedül, és imádkozhatom és siránkozhatom, amennyit akarok, feszélyezettség nélkül, és egészen kiönthetem szívem a Magasságbéli előtt, és bizalmasan közölhetek vele sokmindent, amit még feleségünk előtt is el szoktunk hallgatni."

Még nyíltabban és cinikusabban szólal meg Heine némely beszélgetésében. Igy ezt mondja egy alkalommal Adolf Stahr és Fanny Lewald társaságában: „De hiszen hitem nekem is van. Ne higgyék azt, hogy nincs vallásom. Az ópium is vallás. Ha rettenetesen gyötrő gennyes sebeimre egy szemernyi szürke port szórnak, és utána mindjárt megszűnik a fájdalom, nem kell-e azt mondanom, hogy ez ugyanaz a megnyugtató erő, amely a vallásban válik hatékonnyá? A legtöbb ember nem is álmodja, mennyi rokonság van ópium és vallás között... Ha fájdalmaimat már nem tudom tovább elviselni, morfiumot szedek, ha ellenségeimet nem tudom agyonverni, a Jóistenre bízom őket — csak" — tette hozzá kis szünet után mosolyogva — „csak a pénzdolgaimat intézem szívesebben még mindig magam." Vagy egy Alfred Meissnerrel folytatott beszélgetésében azt mondja Heine, ha mankóra támaszkodva fölkelhetne, akkor templomba menne. Meissner elképedésére így felel: „De igen! Templomba! Hova is mehetne az ember mankókkal? Persze, ha mankó nélkül járhatnék, akkor inkább a kacagó boulevard-okon sétálnék, vagy átlumpolnám a Bal Mabille-t." — Heine „megtérését", mint látható, nem kell túlságosan komolyan venni. A fohászokban, melyekkel újonnan megtalált istenéhez fordul, édes-kevés a vallásos tartalom:

O Herr! Ich glaub, es wär das beste,
Du liessest mich in dieser Welt;
Heil nur zuvor mein Leibgebreste,
Und sorge auch für etwas Geld.

... Gesundheit nur und Geldzulage
Verlang ich, Herr! O lass mich froh
Hinleben noch viel schöne Tage
Bei meiner Frau im status quo.

Legjobb lenne, ha itt e földön
Hagynál meg engem, ó, Uram;
Csak gyógyítsd meg előbb a testem
S dugj némi pénzt valahogyan.

... Egészséget, s újra meg újra
Pénzsegélyt kérek csak! Be jó
Volna, ha szép hosszúra nyúlna
Nőm mellett ez a status quo!

(Szabó Lőrinc ford.)

Vagy egy komolyabb, vádlóhangú, ironikus költeményében:

Ob deiner Inkonsequenz, o Herr,
Erlaube, dass ich staune:
Du schufest den fröhlichen Dichter und raubst
Ihm jetzt seine gute Laune.

Der Schmerz verdumpft den heitern Sinn
Und macht mich melancholisch.
Nimmt nicht der traurige Spass ein End,
So werd ich am Ende katholisch.

Ich heule dann die Ohren voll,
Wie andre gute Christen —
O Miserere! Verloren geht
Der beste der Humoristen!

Következetlenségedet
Csodálom: Megteremted
A legvígabb költőt, csak azért,
Hogy jókedvét tőle elvedd.

Derűs elmém a fájdalom
Tompítja mélabússá,
Nagyon is szomorú tréfa ez.
Ne tégy katolikussá!

Mert jó keresztény módra a szám
Füled telesivítja:
Ó miserere! Igy kárba vész
A legjobb humorista.

(Kálnoky László ford.)

Heine tehát mindig tisztában van afelől, hogy a vallás az ő számára nem valami komoly világnézeti ügy, hanem csak kábítószer a fájdalmaira, ópium növekvő kétségbeesésére. De abból, hogy az ópium, mint világnézet nem vehető komolyan, s hogy Heine soha nem is vette komolyan, még korántsem következik, hogy kétségbeesése ne lett volna komoly, mély és őszinte. Igen, kétségbeesés gyötri, mégpedig nemcsak saját borzalmas egyéni sorsa miatt, hanem, mint láttuk, legmélyebb élettartalmának sorsa, az emberiség fejlődésének perspektívája miatt is. Nagyon mély, kétségbeesett irónia rejlik abban, amikor ezt mondja Meissnernek: „Ismét hiszek a személyes istenben! Idejut az ember, ha beteg, halálos beteg és megtört. Ne rójják fel bűnömül! Hiszen ha a német nép szükségből elfogadja a porosz királyt, miért ne fogadjam el én a személyes istent?" És, egy másik beszélgetése során, úgynevezett vallásos költeményeket olvas fel Meissnernek:

Lass die heil'gen Parabolen,
Lass die frommen Hypothesen —
Suche die verdammten Fragen,
Ohne Umschweif uns zu lösen.

Warum schleppt sich blutend, elend
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabt auf hohem Ross der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler —
Aber ist das eine Antwort?

Mit nekem már cifra zsoltár,
— Jámbor példa, bölcs ígéret —
Nézzünk egyszer már szemébe
A nagy, átkozott „miért"-nek.

Meztelen vállán kereszttel
Mért vonaglik az igazság,
Mikor pöffedt paripáján
Gőgösen feszít a Gazság?

Ki akarta így? Ez ellen
Isten is hiába lázad?
Vagy titokban a Gonosszal
Trafikál? Hát ez gyalázat!

Szánk imígy tátog szünetlen,
Mígnem egy maroknyi száraz
Földet tátott szánkba dugnak —
No, de ez csak mégse válasz?

(Karinthy Frigyes ford.)

Meissner álmélkodó kérdésére: „Ezt ön vallásosnak nevezi? Én istentelennek mondanám", mosolyogva válaszolja Heine: „Nem, nem, ez vallásos, istenkáromlásom vallásos." És kétségtelen, hogy Heine itt jobban értette önmagát, mint törpe, sekély hódolói valaha is értették.

Kétségtelen, hogy Heinének ezekben a költeményeiben van némi vallásos mag, ámbár minden vallás szépen megköszönné az ilyenfajta vallásosságot. Heine csak abban téved, hogy „megtérésének" vallásos jellegét olykor túlbecsüli és stilizálja, s hogy a „megtérés" túlságosan éles ellentétbe állítja korábbi, állítólag vallástalan, hellén, panteisztikus időszakával. Ennek az időszaknak elemzésében már fölfedtük a vallási csökevényeket, melyek Heine panteisztikus evilágisága mögött rejtőztek. Ezek a vallási csökevények uralomra jutnak 1848 után a hanyatló forradalmi mozgalom időszakában, amikor a beteg és elszigetelt Heine képtelen volt egy új fellendülésnek akár csak csíráit és tendenciáit is meglátni. Heine kétségbeesése, mely utolsó versgyűjteményében, a *Romanzero*ban oly megkapó hangokon szólal meg, tehát nem afféle magántermészetű kétségbeesés személyes sorsa miatt, vagy legalábbis nem csupán az. Kétségbeesés a világ folyása miatt, az emberiség fejlődése miatt, az ész és az igazság, a forradalom sorsa miatt. A *Romanzero* majdnem minden románcának és históriájának alapmotívuma a kesergés azon, hogy a valóságban mindig a rossz diadalmaskodik a jó felett; kétségbeesett keresés egy reménysugár, derűs távlat után, kétségbeesett kapaszkodás minden illúzió szalmaszálába, végül pedig bátor, értelmes és ironikus szétrombolása ennek a magateremtette illúziónak, amelyben egészen sohasem hitt. A világ folyásának értelmetlensége készteti Heinét, hogy kétségbeesetten kitaláljon egy játékbábut, személyes használatára való személyes istent, de az intelligens Heine legalább mindig tudja, hogy csak báburól van szó. Mégis ugyanez az intelligens Heine nem állhatja meg, hogy minden kétségbeesett órájában el ne játszogasson ezzel a bábuval, és ne keressen ebben a játékban vigaszt. A forradalom bukása után Heine számára a világ folyása értelmét vesztette.

Megénekli a magyar forradalomnak, a forradalmi hullám utolsó fegyveres harcának 1849-ben való leverését:

Wenn ich den Namen Ungarn hör,
Wird mir das deutsche Wams zu enge,
Es braust darunter wie ein Meer,
Mir ist, als grüssten mich Trompetenklänge!

Es klirrt mir wieder im Gemüt
Die Heldensage, längst verklungen,
Das eisern wilde Kämpenlied —
Das Lied vom Untergang der Nibelungen.

... Es ist das selbe Schicksal auch —
Wie stolz und frei die Fahnen fliegen,
Es muss der Held, nach altem Brauch
Den tierisch rohen Mächten unterliegen.

Ha e szót hallom: „magyarok",
Szűknek érzem német zekémet,
Keblemben tenger kavarog
És mintha trombiták köszöntenének!

Mintha a régi hősi dal
Csendülne fel tisztán, de távol,
Majd vadul ércesen rivall...
Ének a Nibelungok alkonyáról.

Oh, ez a sors mily ismerős!
Szabad zászlóval, büszke fővel,
Ősi szokás szerint, a hős
Nem bír a nyers, állati túlerővel.

(Kálnoky László ford.)

A rossz legyőzi a jót, a reakció a forradalmat. A forradalom csapatait szétverték, a legjobb forradalmárokat megölték, vagy üldözik, sokan a régi harcosok közül a forradalom árulóivá lettek. Heine késői költeményei keserűséggel szólnak Dingelstedt, Herwegh és mások viselkedéséről. Sehol nem lát fénysugárt, sehol embereket, akikhez tartozna, sehol országot, ahol élni tudna. *Most hová?* című versében fölsorakoztat minden országot, hazát egyikben sem lel.

Traurig schau ich in die Höh,
Wo viel tausend Sterne nicken —
Aber meinen eignen Stern
Kann ich nirgends dort erblicken.

Hat im güldnen Labyrinth
Sich vielleicht verrirt am Himmel,
Wie ich selber mich verrirt.
In dem irdischen Getümmel.

Búsan nézek az égre föl,
Tengernyi csillag ragyog ott fenn,
De az én vezércsillagom,
Azt nem lelem köztük seholsem.

Talán eltévedt valahol
Az aranyfényű zürzavarban,
Mint eltévedtem én magam
Itt lenn a földi forgatagban.

(Lányi Viktor ford.)

Ezt a Heinét a természet szépsége nem is tudja már, úgy mint a fiatal romantikust megvigasztalni, fölemelni, vagy legalább feledtetni bánatát és dalait. (Ez a vigasz is mindig problematikus, ironikusan tépett volt.) Ellenkezőleg. Mennél szebben süt a nap, annál rikítóbb a kontraszt az érzéketlenül szép természet és a költő lelkének vigasztalan borúja közt.

Es blüht der Lenz. Im grünen Wald
Der lustige Vogelsang erschallt,
Und Mädchen und Blumen, sie lächeln jungfräulich —
O schöne Welt, du bist abscheulich!

Tavasz virul, zöldel a lomb,
Az erdőn madárdal zsibong.
Szűz mosolya éled lánynak, virágnak —
Te szép világ, ó, hogy utállak!
(Lányi Viktor ford.)

A maga kitalálta isten csak időlegesen ható ópium a kétségbeesett és haldokló Heine lelki szenvedéseire.

Mindazonáltal, bármennyire benső a kapcsolat a vallás tekintetében Heine korábbi és későbbi életszakasza közt, „megtérése" mégis összeomlás, tipikus tragédia: a polgári ateista tragédiája. Éppen Heine sorsa mutatja, hogy egy következetes ateizmus, amely a nagy emberi kérdésekhez, az emberi társadalom fejlődésének kérdéséhez nem oly vulgárisan öntetszelgő sekélyességgel, sőt olykor egyenest apologetikusan viszonylik, mint az ötvenes-hatvanas évek Németországában a „vulgarizáló házalók" ateizmusa, az effajta ateizmus szükségszerűen kapcsolódik az emberiség forradalmi felszabadulásának sorsához. Nem véletlen, hogy a polgári ateizmus világító és erős alakjai, Vaninitól Diderot-ig, a reneszánsz és a nagy francia forradalom közt eltelt korszakban működtek. Ha az emberiség megújulására vonatkozó reményei illúziókkal telítettek voltak is, ezeket az illúziókat az akkori fejlődés még nem álcázhatta le mint illúziókat, még szükségszerű és produktív hordozói voltak az emberiség haladó irányú fejlődésének. Csak a XIX. században nem tudnak többé következetes és becsületes gondolkodók az emberiség megújhodásának ezekkel az illúzióival élni. Az emberiség igazi felszabadulásának reális perspektívája a forradalmi proletariátus föllépésével kerül előtérbe. Láttuk, hogy Heine ateizmusa szükségszerűen a proletárforradalomnak előtte kibontakozó perspektívájához kapcsolódott. Perspektívájának elmosódottsága vallási ködbe vonta az ateisztikus evilágiságot. A perspektíva elvesztése hozta magával ennek az ateizmusnak összeomlását. Ez hát összeomlás, noha az állítólag keletkező hit semmit sem ér, szubjektíve nem jelent valóságos visszatérést a valláshoz.

A késői Heine ezzel ideológiai előfutárjává lesz a XIX. század második felében jelentkező kétségbeesett „tragikus" vallásos ateistáknak. Ezek egy számukra értelmetlenné vált világban élnek, s eléggé becsületesek ahhoz, hogy elvessék a régi vallások foszlott limlomját. Az ateizmus azonban nem is nyújthat nekik hátvédet, világnézeti támaszt. Hogy Jacobsen Niels Lhynéje gyermeke betegágyánál összeomlik-e és, mint Heine, segítségért könyörög-e istenhez, akiben nem hisz, vagy saját halálos ágyán rendületlenül kitart-e az ateizmus mellett, egyremegy, egyik esetben sem nyílik kivezető út vigasztalan élethelyzetéből. Mindezen kételkedő és kétségbeesett ateizmusokban ezért marad meg, tudatosan vagy öntudatlanul, a vallásos érzések valamennyi eleme. „A való világ vallási visszfénye egyáltalán csak akkor tűnhet el, ha majd a gyakorlati mindennapi élet viszonyai az embernek, egymással és a természettel való vonatkozásaiban, nap-nap után átlátszó ésszerűséggel mutatkoznak meg." (Marx.)

3

*Vallomásai*ban Heine Németország utolsó romantikus költőjének mondja magát: „velem lezárult a németek régi lírai iskolája, ugyanakkor én nyitottam meg az új iskolát, a modern német lírát". Saját irodalomtörténeti helyzetének, mint két korszakot áthidaló határjelenségnek, ez a meghatározása helyes, csak éppen Németország modern költészete egészen más utat járt be, mint Heine gondolta és előreláthatta, ez az út pedig ahhoz a társadalmi és politikai fejlődéshez igazodik, melynek Heine világnézetére tett tragikus hatását az eddigiekben elemeztük.

Heine irodalomtörténeti alapkoncepciója „a művészeti korszak végének" gondolatából indul ki. „Régi jóslatom arról, hogy a Goethe bölcsőjénél kezdődő művészeti korszak az ő koporsójánál fog véget érni, úgy látszik hamarosan beteljesül. A mai művészetnek el kell pusztulnia, mert alapelve még a levitézlett régi rezsimben, a szent római birodalom alatti múltban gyökerezik. Ezért van bántó ellentétben a jelennel, mint ennek a múltnak minden fonnyadt csökevénye. Ez az ellentmondás az, ami árt a művészetnek, nem pedig maga a koráramlat; ellenkezőleg, ez a koráramlat még javára is kellene, hogy váljék, mint egykor Athénben és Firenzében . . ." A továbbiakban kifejti, hogy a múltban minden nagy művészi föllendülés alapja a nagy pártharcokkal, a napi politikával való kapcsolódás volt. Az új művészeti fejlődés németországi perspektívájának fölmutatását így folytatja: „Egyébként az új kor új művészetet is fog szülni, mely ővele magával lelkesült összhangban lesz, amely majd nem szorul rá, hogy a halott múltból kölcsönözze szimbolikáját, sőt az eddigitől különböző új technikát is létre kell hogy hozzon. Addig csak hadd tombolja ki minden életkedvét színekkel és hangokkal az önmagától megrészegült szubjektivitás, a fékevesztett individualitás, az istentől megszabadult egyéniség, ez még mindig gyümölcsözőbb, mint a régi művészet halott látszatélete."

Heine tehát átmenetnek tekinti az általa képviselt irodalmi stíluskorszakot. Amint a múlt nagy epikai és drámai alkotóit, a Cervanteseket és Shakespeare-eket a legnagyobbra becsüli, amint Goethe lírai lényegét a német fejlődésből származtatja, de Goethe nagyságát is objektivitásában látja („a természet tükre", „a költészet Spinozája", mondja Goetheről), ugyanúgy saját szubjektivizmusát szükségszerű átmenetnek tekinti az új művészet felé. Világos, hogy ennek az új művészetnek perspektívája Heinénél a legszorosabban összefügg az emberi fejlődés új korszakának társadalmi, politikai perspektívájával.

Heinének ebből az álláspontjából szükségszerűen következik, hogy irodalmi tevékenységének középpontjában a harc áll, harc az elmúlt korszak irodalma, a német klasszika és különösképpen a romantika ellen. Ez a harc — elvontan szemlélve — nem ad neki külön helyet a német irodalmi fejlődésben. Az egész haladó német irodalomkritika a huszas évek óta azon fáradozik, hogy leküzdje a „művészeti korszakot", s főként, hogy az egyre reakciósabbá váló romantikára halálos csapásokat mérjen (Börne, Menzel, Ruge stb.). Heine külön helyzete abból ered, hogy egyrészt szélesebb, mélyebb, történelmibb

felfogása van a klasszikus és romantikus periódusról, mint ezeknek a kritikusoknak, másrészt sokkal helyesebben értékeli az új költészet meglevő lehetőségeit. Mégpedig radikálisabb kritikával, baloldali kritikával. Mert a liberális kritikusok is bíráló szemmel nézik az új irodalmat; de lényeges kifogásuk ellene az, hogy túlságosan „bomlasztó", nem eléggé „pozitív". (Friedrich Theodor Vischer s a legtöbb ifjúnémet kritikus a negyvenes évek derekától fogva.) Heine ellenben Németország haladó irodalmát amiatt bírálja, mert túlságosan elvont, túl sok benne az illúzió, túl kevés a konkrét kritikai elem.

Heine kritikai működésének középponti témaköre, a romantika bírálata, nem választható el attól a politikai bírálattól, amelyet Németország fejlődése fölött gyakorolt. Heine joggal tekinti a nemzeti egységet a készülő polgári forradalom középponti problémájának. Látja egyszersmind, hogy ez a kérdés az úgynevezett „felszabadító háborúk" alatt az újkorban először került nagyméretűen napirendre. A romantikus irodalmi mozgalom, kiváltképpen az a sokrétű romantikus áramlat, mely az 1848 előtti korszak reakciós ideológiáját döntően befolyásolta, és amely a 40-es években még a maga különleges reneszánszát is megérte, a „felszabadító háborúkban" gyökerezik. Heine tehát arra összpontosítja kritikai iróniáját, hogy a „felszabadító háborúk" ideológiáját leleplezze és kiszolgáltassa a megvetésnek. Mindenekelőtt az itt napfényre került német szervilizmusnak üzen hadat. Amikor Napóleon Oroszországban vereséget szenvedett, mondja Heine, „mi németek megkaptuk a legfelsőbb parancsot, hogy rázzuk le magunkról az idegen jármot, és mi férfias haragra lobbantunk a túl soká tűrt szolgaság miatt, a Körner-dalok jó melódiáival és rossz verssoraival tüzeltettük magunkat, és kiharcoltuk a szabadságot; mert mi megteszünk mindent, amit fejedelmeink parancsolnak nekünk." Ebből a szervilizmusból ered e korszak uralkodó ideológiájának, a romantikának bárgyú nacionalista szűkössége, politikai és társadalmi reakciósága. A romantika állandósítani akarja Németország nyomorult, rabszolgai helyzetét, kisállamokra szaggatottságát. Tisztelgése a német történelem előtt nem más, mint tisztelgés a német fejlődés históriai szánalmassága előtt. Fölmagasztosítja a középkort, a katolicizmust és később a Keletet, hogy ideológiai-költői mintaképet teremtsen a nyomorúságos német állapotok konzerválására.

A német romantika reakciós mivoltának e kritikájában Heine együtt halad a legtöbb progresszív kritikussal. De túlmegy rajtuk két tekintetben. Először is Heine az első, és sokáig az egyetlen német kritikus, aki fölismeri a romantikus mozgalom polgári jellegét, aki fölfedezi és leálcázza a liberális-reakciós vonásokat azokon a késői romantikusokon, akik politikailag a burzsoázia liberális szárnyához tartoznak. Ez a mélyre néző kritika, mely főleg Uhland és a „sváb költőiskola" ellen irányul, s mely néha odáig fokozódik, hogy előre látja: a liberálisok el fogják árulni a forradalmat, ez a kritika Németországban igen sokáig semmi megértésre nem talált. De a romantika polgári jellegének kritikai föltárása során Heine nem áll meg a liberális burzsoázia és a liberális kispolgárság költészetének kritikájánál. IV. Frigyes Vilmos reakciós periódusa elleni költői-kritikai harcaiban a romantikus porosz királyra sújtó szatirikus csapásait egyenest arra koncentrálja, hogy a király kacérkodása a középkorral

nem más, mint a középkornak szánalmas polgári reakciós paródiája. A *Németország, téli mesé*ben ironikusan fölszólítja Barbarossa császárt, hogy hamisítatlan valóságában állítsa vissza a középkort, mert:

Das Mittelalter, immerhin,
Das Wahre, wie es gewesen,
Ich will es ertragen — erlöse uns nur
Von jenem Zwitterwesen,

Von jenem Kamaschenrittertum,
Das ekelhaft ein Gemisch ist
Von gotischem Wahn und modernem Lug,
Das weder Fleisch noch Fisch ist.

Jag fort das Komödiantenpack,
Und schliesse die Schauspielhäuser,
Wo man die Vorzeit parodiert.
Komme du bald, o Kaiser!

Nem félek én, ha igazi,
A középkori sorstól,
Csak attól ments meg, Rőtszakáll,
Attól a ronda korcstól,

A kamáslis rittertől, aki
Felemás szörnyű állat:
Gót téboly és modern csalás
Se hal, se hús, utálat.

Verd szét a sok komédiást,
S színházuk zárd be: ocsmány
Paródia lesz ott a mult —
S jöjj gyorsan Barbarossám!

(Kardos László ford.)

Másodszor Heine minden német kortársánál világosabban látja a romantika belső összefüggését a modern irodalmi mozgalommal (itt is a hegeli történelemszemlélet befolyása alatt áll). Például ama kevesek közé tartozik, akik megértették a német természetfilozófia világnézeti és módszertani jelentőségét. Megérti azt is, hogy a romantika visszafordulása a népiességhez, a benne rejlő reakciós tendenciák ellenére, a modern irodalom és kultúra fejlődése szempontjából Németországban nélkülözhetetlen irányzat volt. A romantikában eredetileg zavaros, maguk a romantikusok által is félreértett tendenciák nyilvánulnak meg, amelyek csak a későbbi fejlődés során váltak nyílt és világos reakciós ideológiákká. „Tény, hogy első romantikusaink olyan panteisztikus ösztönből cselekedtek, melyet ők maguk sem értettek. Az érzés, melyet a katolikus anyaszentegyházhoz való vágyakozásnak hittek, mélyebbről eredt, mintsem maguk is sejtették... Mindez hirtelen, de meg nem értve ébredt bennük, mint visszahajlás a régi germánok panteizmusához..."

Végül Heine visszanyúl a korai romantika irodalmi-filozófiai „középponti fogalmához", a romantikus iróniához. Az irónia fogalmát és alkalmazását

megtisztítja a tisztán arisztokratikus játékosságtól, amit maguknak a romantikusoknak, főként Tiecknak műveiben kapott, s az iróniát a modern valóság erőteljes kritikai és művészi megragadásának középpontjába helyezi. Az irónia Heinénél elvvé válik azáltal, hogy az állítólag harmónikus valóságról táplált polgári illúziók szétrombolására irányul. Az *Útirajzok* második kiadásához Párizsban írt előszó élesen kidomborítja ezt a kontrasztot önmaga, és az Uhland képviselte késői romantika közt: „Persze, ezek a jámbor és lovagi hangok, a középkor ez utózengései, melyek még nem is rég, a hazafias korlátoltság időszakában, mindenfelől visszhangoztak, most elhalkulnak a legújabb szabadságharcok fegyverzajában, az egyetemes európai néptestvériség dörgedelmében, és ama modern daloknak éles fájdalomujjongásában, melyek nem akarnak katolikus érzelmi harmóniát hazudni, hanem inkább jakobinus kérlelhetetlenséggel elmetszik az érzelmeket, az igazság kedvéért." Heine számára tehát minden koholt harmónia szétdúlása, a jelen tépettségének ironikus-cinikus kiemelése szerves része az ő jakobinus harcának: szétdúlni a középkor csökevényeit. Szétdúlni persze egyúttal annak a polgáriságnak, minden hamis ideológiáját amely a feudális és kapitalista ideológia elemeiből a koholt harmónia világát tákolta a maga számára. Ezért a fiatal Engels találóan jellemzi az irónia heinei stílusát ekképpen: „Heine szándékosan csigázza magasra a polgár rajongásait, hogy azután ugyanoly szándékosan a valóság talajára zuhantassa vissza." Ezért a polgár felháborodik, mondja Engels, Heine olvasása közben, mialatt más költő játékos iróniájától megnyugszik, és illúzióiban megerősödik. Heine is tisztában van a csak formális, artisztikusan játékos iróniának apologetikus jellege felől, és az effajta irónia ellen mindig a leghevesebb szatirikus kirohanásokat intézi.

A heinei irónia tehát messzire túlmegy a romantika általános gyakorlatán. Forrásai mégis romantikusak. A fiatal Friedrich Schlegel, és utána főként Solger mély filozófiával mint az ideálok önfelbomlasztását fogták fel az iróniát. „Az iróniában megnyilvánuló ellentmondás, mondja Solger, nem csupán valamely egyediség pusztulása, nem csupán a földi dolgok mulandósága, hanem magának az eszmének semmissége, mely eszmét megtestesülésével egy időben minden halandó dolog közös sorsára kárhoztattak." Az irónia ily felfogásának nagy a történelmi jelentősége a francia forradalom és 1848 közti egész irodalmi korszakra, különösképpen Németországra nézve. A hősi illúziókat, melyekkel a polgári osztály addig forradalmait véghezvitte, puszta illúziókká mezteleníti a valóság, de a saját forradalmára fölkészülő német burzsoáziának is szüksége van heroikus illúziókra, ha a polgári forradalmat valóban, mint az össztársadalmi haladás vezetője akarja véghezvinni. A megkésett német társadalmi fejlődés tudvalevőleg nem engedte meg a polgári forradalom ilyetén megvalósítását. Németországnak ez a helyzete, mely már előrevetette árnyékát a forradalomra való ideológiai felkészülésre, noha a polgári osztály haladó elemei történelmi szükségszerűséggel készültek fel ideológiailag egy német 1789-re, illúzióik szakadatlan keletkezését és szétbomlását egyaránt szükségessé tette.

Hegel úgy vélte, a történelmi fejlődésről való koncepciójával leküzdheti a Solger-féle iróniát, melyet mint fejlődési mozzanatot feltétlenül elismert.

Hegel megoldása azonban a harmincas és negyvenes években a haladó értelmiséget már nem elégíthette ki. Mert a filozófiának ama pozitív eleme, amely leküzdi a Solger-féle irónia „negativitását", azon a felfogáson alapul, hogy a polgári forradalmak korszaka már lezárult. Németország haladó értelmisége, mely forradalomra készült, semmiképpen nem érhette be ezzel a hegeli koncepcióval. Hogy Heine visszament a romantikus irónia legmélyebb forrásaihoz, eszerint nem valamilyen régieskedő visszanyúlás, hanem egy időszerű tendencia megelevenítése, amely a német osztályharcok különleges helyzetének legmélyebb ellentmondásaiból sarjadt. Heine már aránylag korán a romantikus iróniának e legmélyebb formáját vallja. Egy levélben Ludwig Robert romantikus vígjátékait bírálva, a legtisztábban megformulázza felfogását. Rosszallja, hogy a vígjátékból hiányzik „a nagyszabású világnézet, mely mindig tragikus", hibáztatja, hogy a vígjáték nem tragédia. Ezt a „hallatlan kívánságot, hogy a vígjáték tragédia legyen", Heine természetesen nem a francia típusú közönséges vígjátékra vonatkoztatja, hanem kifejezetten csak a romantikus komédiára. Amellett dicséri ugyanannak a szerzőnek egy másik — előttünk ismeretlen — romantikus vígjátékát, a *Páviánt*, s ezt írja róla: „Bármennyire kacagunk is első pillanatra a páviánon, mely keserűen panaszolja, hogy kiváltságos teremtmények elnyomják és sértegetik, a dolgok mélyére nézve furcsa megrendülést érzünk attól a hátborzongató igazságtól, hogy ez a panasz voltaképpen jogos. Ez éppen az irónia, mely mindig is fő eleme a tragédiának. A legszörnyűbbet, a legborzasztóbbat, a legiszonyatosabbat, hogy ne váljék költőietlenné, valóban csakis a nevetséges tarka köntösében lehet ábrázolni..."

Magától értetődik, hogy az illúzióknak ezt a tragikomikus önteremtését és önpusztítását a marxizmus kezdettől fogva egészen másképpen küzdi le, mint a hegeli filozófia. A forradalom marxista koncepciójában éppen az a lényeges mozzanat, hogy kritikailag föloldja az elmúlt forradalmak heroikus illúzióit, és a gazdasági fejlődés helyesen fölismert tényeinek és tendenciáinak józanul gyakorlati heroizmusával helyettesíti. Az eddigi fejtegetésekből világosan kitűnik, miért nem juthatott el Heine a romantikus irónia leküzdésének marxista koncepciójához. De Németország helyzetéből ugyancsak világosan kitűnik az is, hogy amikor Heine visszanyúlt a romantikus iróniához, amikor kritikailag és költőileg felújította és elmélyítette a romantikus iróniát, ez nem jelentett hátrafelé, Hegel mögé tett lépést, hanem ellenkezőleg, forradalmi lépést előrefelé, túl Hegelen. A végletes szubjektivizmus átmeneti periódusa, amely szubjektivizmusnak lényeges költői kifejezése Heinénél éppen az irónia, ez a periódus volt a legmagasabb filozófiai-költői álláspont, amelyet Heine elérhetett. Ez az a legmagasabb pont volt, amelyre e kornak Németországában egy költő egyáltalán eljuthatott. Ez volt a végső forma, amelyben polgári és mégis össztársadalmi értelemben egybe lehetett foglalni a Németországban történelmileg lehetséges fejlődés valamennyi ellentmondását. Hogy az egybefoglalásnak ebben a paradox, irónikusan szubjektív formában kellett történnie, az Németország egyenlőtlen fejlődéséből, a nemzetközi kapitalizmus fejlődésében elfoglalt különleges helyzetéből következik. Heinét tehát éppen irónikus szubjektivizmusa, melyet reakciós kritikusai mint „nem német" jelenséget ostoroznak, avatja a *XIX. század legnémetebb költőjévé*. Stílusproblémái jelentik a leg-

adekvátabb és művészileg legértékesebb tükröződését ennek a nagy fordulópontnak, mely 1848-ban és az előző években állt be a német fejlődésben. A Heinét „nem németnek" bélyegző felfogás irodalomtörténeti formája azoknak a reakciós tendenciáknak, melyek a fasizmusban csúcsosodtak ki, s melyek ki akartak küszöbölni a német történelemből mindent, ami forradalmi, hogy ennek a történelemnek éppen legszánalmasabb oldalait dicsőíthessék.

Az ellentmondások feloldása nem gondolati kérdés, ahogyan Hegel hiszi. „Az áru fejlődése ezeket az ellentmondásokat nem szünteti meg, de megteremti azt a *formát*, melyben mozoghatnak. Ez általában az a módszer, amellyel valóságos ellentmondások megoldódnak" (Marx). Ez a forma, melyben a valóságban rejlő ellentmondások feloldódnak, az ily ellentmondások költői tükrözésének különleges formáit is szükségképpen meghatározza. Heine lesz, Balzac mellett, a nyugat-európai polgárság utolsó nagy világraszóló jelentőségű költője, mert, akárcsak Balzac, külön formát talált, melyben az ellentmondások elevenen mozoghatnak. A polgári irodalom régi, apologetikus formája arra törekedett, hogy költött, koholt harmóniába merevítse az ellentéteket. A késő-polgári, 1848 utáni irodalom már nem mehet el oly érdektelenül az ellentmondások mellett, mint a korábbi apologetika. Tehát egy új formát teremt, melyben az ellentmondások *mint ellentmondások merevednek meg*, ugyanúgy, ahogyan az előző formában *harmóniává merevedtek.*

Heine közbenső helyet foglal el ebben a fejlődésben, e fejlődés fordulópontján áll. Küzd minden koholt harmónia ellen. Szétdúl minden effajta hazug egységet. A szépséget az ellentmondások mozgásában keresi, keresi a forradalom előtti polgári átmenet időszakának szépségét, a fájdalom, a szomorúság, a búbánat, a remény, a szükségképpen keletkező és szükségképpen pusztuló illúziók szépségében. Friedrich Hebbel, a jelentős német drámaíró, Heine kortársa, ezért nagyon szépen és találóan jellemzi Heine művészetét. „A lírában Heine olyan formát talált, melyben rikítóan csendülnek össze egy görcsbe szorult világ legkétségbeesettebb kifejezésű hangjai, hogy azután gyönyörű zeneként suttogva lebegjenek tova ; dalainak gyűjteménye emlékeztet Phalaris mesebeli ércbikájára, mely a monda szerint úgy volt berendezve, hogy az izzó gyomrában kínhalált szenvedő rabszolga kétségbeesett üvöltése, mint behízelgő harmónia tört elő a király gyönyörködtetésére, s a gyönyörködés ez esetben annyival is megengedettebb, minthogy a kínzó és a megkínzott egy és ugyanaz a személy." Az ellentmondások eleven mozgása különbözteti meg Heine líráját a késő-polgári lírától, amelynek ő, kivált utolsó periódusában, küszöbén áll. Ez a mozgás onnét ered, hogy Heine a forradalomban a jelen szenvedéseitől való megváltás perspektíváját látja, és habár, mint láttuk, Heine periódusában ez a konkrét perspektíva szinte semmivé foszlott, mégis mint negatív elem, a nyugtalanságnak, a konkrét társadalmi föllázadásnak lendítő ereje, eleven marad, és nem engedi, hogy az ellentmondások apologetikus pesszimizmusává merevedjenek, üres szavalássá az örök és változhatatlan emberi sors ellen. Nem kérdéses azonban, hogy a késői Heine ennek a fejlődésnek küszöbén áll. Ez az érintkezési pont teszi például Nietzschét Heinének olyan nagy tisztelőjévé, hogy őt mint az utolsó európai jelentőségű német költőt ünnepli. Nietzsche álláspontjából szükségszerű, és a késői Heine megítélésével kapcso-

latban nem egészen véletlen, bár ferde felfogás, hogy Nietzsche őt Baudelairerel helyezi együvé.

Ha mi az imént Heinét együvé helyeztük Balzackal, ez csak a XIX. század nyugat-európai polgári irodalmának fejlődésében elfoglalt helyükre vonatkozik. Mindketten az utolsó nagy polgári írók, akiknek sikerült nagyvonalúan ábrázolni a mozgó ellentmondásokat; mindketten a romantika legmélyebb formában való leküzdésére vállalkoztak; mindketten, túlhaladván a romantikus örökséget, annak legjavát vitték művükbe; de mindketten csak tökéletlenül küzdötték le a romantikát. Mert, hogy lehetetlen polgári talajon teljesen leküzdeni a romantikus ideológiát, azonos probléma a polgári ateizmus általunk már elemzett „tragikumának" problémájával. Persze stílus tekintetében Heine és Balzac, akik tisztelték egymás személyét és művészetét, a képzelhető legnagyobb ellentétek. Balzac az ellentmondások önmozgását magában a valóságban ábrázolja. A társadalom reális ellentmondásainak reális mozgásáról ad képet. Heine formája a szélső szubjektivitásé, a valóság költői ábrázolásának redukálása a valóságnak a költő fejében való tükrözése eleven és ellentmondásos összműködésére.

Nem véletlen, hogy Heine, leszámítva két rosszul sikerült ifjúkori drámáját, drámai vagy epikai művet nem tudott befejezni. Nem mintha nem lett volna benne alakító erő. A torzóban maradt *Bacharachi rabbi*, az *Utirajzok* egyes epizódjai (főként *A luccai fürdők*) mutatják, hogy Heinében igenis volt képesség élő emberek formálására. Hogy fokozódó érlelődésével egyre tudatosabban vette az irányt egy lírikus-irónikus forma felé költészetben és prózában egyaránt, hogy noha tisztelte és mélyen megértette a klasszikus értelemben vett epikai és drámai realizmus nagy képviselőit, mégis eltökélten lemondott műfajaik műveléséről: annak mélyebb társadalmi és történelmi okai vannak. Heine olyan költészetet keres, melyben a kor legmélyebb ellentmondásai a kor gondolati műveltségének legmagasabb színvonalán jutnak kifejezésre. A társadalmi élet valóságos eseményeinek realisztikus alakulása Franciaországban és Angliában — egy Balzacnak, vagy alacsonyabb fokon, egy Dickensnek — megengedi a reális ellentmondások ily közvetlenül realisztikus ábrázolását. A német állapotok „anakronizmusa", melynek a fiatal Marxtól származó jellemzését és kritikáját már idéztük, ebben az időszakban lehetetlenné teszi egy nagy német realizmus létrejöttét. Ez időszak német realistái (például Immermann) menthetetlenül megrekednek a német társadalmi fejlődés kicsinyes és szánalmas viszonyainak ábrázolásában. Ha Heine a kor nemzetközi magaslatán, tehát valóban kortársi, nem pedig német-anakronisztikus szellemben akart művészien formált kritikát adni a német állapotokról, akkor a német viszonyok realisztikus ábrázolásához német talajon nem találhatott olyan cselekményt, amely ezt a kritikát adekváttá és realisztikusan érzékelhetővé tehette volna. Eszerint sem költői erőtlenséget, sem egyéni szeszélyt nem kell látnunk abban, hogy Heine az ő Németországot bíráló nagy költeményei, *Atta Troll* és *Németország, téli mese* megírásához a költői *Útirajzok* megfelelően módosított lírai-ironikus, fantasztikus-ironikus, szélsőségesen szubjektív formáját választotta. Ez volt a társadalmi ellentmondások legmagasabb rendű költői kifejezésének akkor egyedül lehetséges *német formája*.

Heine megértette ennek a német fejlődésnek történelmi szükségszerűségét is. „A német szellem legnagyszerűbb kivirágzásai a filozófia és a dal. Ez a virágkor a múlté, az idilli nyugalom kellett hozzá; Németországot most belerántották a mozgásba . . ." Heine előtt Németország ideológiai fejlődésének tipikus formái a líra és a filozófia (és mellettük másodsorban az idealisztikusan stilizált dráma és a fantasztikus novella). Az 1830-as és az 1848-as forradalmak közötti periódus magával hozza mindkét nagy forma felbomlását. Láttuk már, hogy Heine mint előfutár cselekvően részt vesz a klasszikus korszak idealista filozófiájának felbomlasztásában. Mint költő a klasszikus és romantikus német líra végrendeletének végrehajtója.

De a legmagasabb rendű német költői formának erre a fölborulására — mutatis mutandis — ugyanaz érvényes, amit Marx a filozófia fölbomlásának ideológiai feladatáról mond. A *Deutsch-Französische Jahrbücher*be írt, már többször idézett értekezésében hangsúlyozza Marx, hogy a filozófiát nem szüntethetjük meg anélkül, hogy meg ne valósítanók, másfelől nem valósíthatjuk meg anélkül, hogy meg ne szüntetnők. Amikor Heine ironikusan föloldja a német dalt, az sem egyszerű föloldás. Mert hiszen ha az lenne, akkor csak a kapitalizmus száraz prózájával helyettesítené az elavult hangulat-idillt. Heine ez esetben nem lenne több egy poétizáló Freytagnál — Freytag rejtett és képmutató liberális romantikája nélkül. Heine nagysága éppen abban áll, hogy nem esett belé a késő-polgári fejlődés egyik hamis végletébe sem; nem lett a kapitalizmus előtti Németország elpusztult idilljének romantikus elégikusa, és nem lett a föltörő kapitalizmus „nagyszerűségének" sekélyes apologétája. Nem lett — Mörike- vagy Freytag-típusú író, hanem, éppen a specifikus német fejlődés alapján, balzaci mélységű és szabású nagy európai költő.

Amikor tehát Heine megszünteti, ugyanakkor teljes kritikai fegyverzettel birtokba is veszi a klasszikus, különösképpen a romantikus örökséget. Lírája szervesen nő ki a romantikus lírából; ifjúkori költészetének Brentano, Wilhelm Müller stb. a példaképei. Annyiban is örökébe lép a romantikának, hogy csatlakozik a romantika elvi harcához a kapitalista próza áradata ellen. A modern Anglia iránt táplált ellenszenve olykor carlyle-i hangsúlyt kap, noha Heine, mint tudjuk, sohasem volt romantikus antikapitalista. De épp azáltal vette birtokba a romantikus örökséget, hogy a romantikusok színpompás ironikus föllázadását a kapitalizmus prózája ellen mint költői mozzanatot használta föl, anélkül, hogy egyetértett volna a kapitalizmus előtti állapotok eltűnését sirató korlátolt elégiával.

A legfontosabb romantikus örökség azonban, amit Heine magáévá tett, a romantika népiesen plebejus jellege. Bármennyire túltengenek a reakciós mozzanatok a napóleoni elnyomás ellen megindult német nemzeti mozgalomban, ez mégis csak nemzeti tömegmozgalom volt, amely évszázadok óta első ízben, mélységesen fölkavarta a nép széles rétegeit. A német fejlődés szánalmasságában rejlik, hogy mindazon történelmileg szükségszerű illúziók, amelyek ebben a harcban keletkeztek, szükségképp reakciós módon a középkor felé mutatnak vissza. De alaptendenciájuknak ez a reakciós jellege, e tendenciák kiaknázása (történelmi jogi iskola stb.) nem semlegesítik azt a tényt, hogy a költészet kapcsolatot keresett és talált népiesen plebejus hagyományokkal (nép-

dal, mese, népmonda stb.). És Heine, kritikájában és költészetében egyaránt, épp a klasszikus és romantikus korszak német fejlődésének e népi-plebejus elemeihez kapcsolódik. Rá mint kritikusra és irodalomtörténészre fölöttébb jellemző, hogy mekkora hévvel veszi védelmébe épp a plebejus német költőket — Vosst Menzel, Bürgert A. W. Schlegel ellenében. És a romantikus iskola elleni megsemmisítően éles polémiájában mindig megvédi és megmenti ezt a népi-plebejus örökséget. (*A gyermek csodakürtje* antológia méltatása.)

Költői gyakorlata a német népdalnak e romantikus hagyományából sarjadt. Ifjúkorában még a romantikus líra tematikáját is magáévá teszi, egészen a katolikuskodásig (példa rá *A kevlaari búcsú*). De mindez az ifjú Heinénél is felületes, epizodikus tünet, valóban csak „predilection artistique", ahogyan A. W. Schlegel mondta annakidején. Heine lírája igen korán túllép ezen a tematikán, és csak azért él vele, hogy irónikusan megszünten felemelje. Wilhelm Müllerhez írt egyik levelében, amikor háláját rója le neki a költeményeiből nyert ösztönzésért, egyszersmind hangsúlyozza a mélyreható különbséget: „Mily tiszták, mily kristályosak az Ön dalai, és egytől-egyig népdalok. Az én verseimben viszont csak a forma annyira-amennyire népies, a tartalom a konvencionális társadalomhoz kapcsolódik." Itt azonban nem szabad elfelejteni, hogy a romantikában is, habár gyakran hamis, reakciós-polémikus módon, fölmerül a nagyvárosi költészet problémája. Mint lírikus persze Heine az első nagy úttörő. De a fantasztikus novellában E. Th. A. Hoffmann megelőzte.

Csak a romantikus örökséghez való ilyen viszonya világítja meg helyesen Heine irodalomkritikai polémiáit; ezeknek nagy elvi jelentőségét legtöbb életrajzírója nem értette meg. Heine persze maga is hibás abban, hogy ezek a félreértések adódhattak, mert legtöbb polémiájában annyira szenvedélyesen személyes, a megtámadottak magánszemélyét is megsemmisítő hangot üt meg, hogy emiatt gyakran ellepleződik polémiájának elvi tartalma, irodalomtörténeti mélysége. Heine egész életében kettős irodalmi harcot folytat. Küzd egyrészt a romantika korlátoltan kispolgári továbbtengődése ellen, a német nyomorúság idilli magasztalásában nyilvánuló ideológiai reakció ellen, és elvileg tökéletesen igaza van, amikor a liberális provinciális késői romantikusoknak ha lehet még keményebben nekiront, mint a korlátolt nyílt reakciósoknak (harca a „sváb iskola" ellen). Másfelől küzd a német líra mindenfajta hamis és halott, nem népies klasszicizmusa ellen.

Kezdődik ez a harc a Platen ellen indított megsemmisítően éles polémiával és végződik Herwegh, Freiligrath, és a negyvenes évek irányköltészetének éles bírálatával. Nagyon jellemző és fontos körülmény, hogy a Heine által támadott „klasszicisták" mind politikailag haladó lírikusok voltak. Ez a megállapítás azonban mitsem változtat azon, hogy Heine polémiája irodalompolitikai szempontból helyes volt. Ellenkezőleg, megmutatja ezeknek az irodalmi harcoknak mély összefüggését: azt, hogy irodalompolitikai kiegészítését képezik Heine politikai és világnézeti harcának Börne ellen. (Nem véletlen, hogy Platen, Herwegh és sokan mások Börnénél kerestek elméleti támaszt.) Ezeknek a harcoknak lényeges irodalmi tartalma az említett lírikusok elvont szűkkeblűségének kritikája, és ugyanakkor, ezzel legszorosabb összefüggésben, költői formájuk

néptől idegen, nem spontán jellegének bírálata. Heine lépten-nyomon gúnyolja Platen „metrikai művészetét". Elvi ellenfele minden mesterkélt virtuozitásnak, amivel Platen megkísérli a német nyelvre ráerőltetni az antik metrumot. Heine ezt a tendenciát elvileg hamisnak, a német nyelv, a német vers lényegével, a német vers népiességével ellenkező tendenciának tartja. Mennél nagyobb a virtuozitás, annál nagyobb a kár, amit a német versnek ez a fejlődési tendencia okoz. Heine, bár iróníkusan föloldja a romantikus tartalmat, bár lírájának nagyvárosi tartalmat ad, meg akarja őrizni lírájában a népdal-forma könnyedségét és spontaneitását. A metrikai mesterkedést a népiesség veszedelmes akadályának tekinti. És az 1848 utáni német irodalom fejlődése teljesen igazolta aggodalmait. Geibel müncheni epigon-lírájától egészen Stefan George imperialista-reakciós parklírájáig diadalmaskodik a reakcióssá vált burzsoázia körében Platen irányzata, és a német lírát megfosztja minden lehetőségétől a népi tömeghatásnak, amiben Heine a líra célját látta. Bizonyára nem véletlen, hogy a német demokratikus mozgalom ideológiai képviselői közül olyanok mint Ruge, Lassalle stb. a német líra Platen—Herwegh-féle fejlődési irányának legnagyobb tisztelői voltak és csak Marx, Engels látták meg Heine és az ő népiesebb, plebejusabb követője, George Weerth költészetében a líra fejlődésének helyes útját. Csak látszólagos, csak felületen mutatkozó paradoxia, hogy a párizsi kézművesekkel pajtáskodó Börne irodalompolitikai szempontból kevésbé népi, kevésbé plebejusi felfogást vallott, mint az „arisztokrata" Heine.

Heine népies irodalmi iránya azonban legszorosabban összefügg azzal, hogy ő szélesebben, dialektikusabban, kevésbé szektáriusan fogta fel a forradalmi feladatokat. És most érkezünk Heine e lírikusok ellen folytatott polémiájának politikai tartalmához. Heine az üres és elvont pátoszt ostorozza bennük, azt, hogy figyelmen kívül hagyják a konkrét viszonyokat, a konkrét ellenséget, az ellenség valóságos megsemmisítéséhez szükséges harc követelményeit. Heine már Herwegh föllépése és nagy sikerei idején érzi, hogy ez a költő merev és szűklátókörű, hogy nem ismeri a reális viszonyokat, hogy tele van szektárius naivsággal és korlátoltsággal:

Herwegh, du eiserne Lerche,
Weil du so himmelhoch dich schwingst,
Hast du die Erde aus dem Gesichte
Verloren — nur in deinem Gedichte
Lebt jener Lenz, den du besingst.

Herwegh, te vasszavú pacsirta,
Oly magasra törsz, ha szárnyra kelsz,
Hogy szemed elől elveszíted
A földet — csak a verseidben
Él a tavasz, melyet megénekelsz.

(Lányi Viktor ford.)

És még élesebb iróniával utasítja el az ilyen politikai költészetet *A tendencia* című versében.

Blase, schmettre, donnre täglich,
Bis der letzte Dränger flieht —
Singe nur in dieser Richtung,
Aber halte deine Dichtung
Nur so allgemein als möglich.

Zengj, dörögj naponta bátran,
Fusson minden zsarnokod —
Igy zengj — ám ügyelj a versre,
Csinján szóljon, persze, persze,
Csak úgy — általánosságban.

(Kardos László ford.)

Persze Heine állásfoglalása az irányzatos költészethez nem merül ki ebben a polémiában. Teljesen félreértené *Atta Troll*ját az, aki hitelt adna a költő irónikus bizonykodásának, hogy ezt a költeményt az irányzatos költészet ellen, és a költészet öncélúságának és önállóságának védelmében írta. Az *Atta Troll* polémikus lényege kétoldalú. A korlátolt irányköltészetet ugyanúgy gúnyolja, mint azokat a szociális és világnézeti tartalmakat, melyeket az irányköltészet hirdet. Sőt, Heine főként azért gúnyolja az irányköltészetet, mert csak jellemesség van benne, vagyis jóravaló érzület, szűk szektás szellem, de nincs tehetség, nincs képesség a dolgok bonyolult, sokoldalú, mozgásukban való szemléletére. Az *Atta Troll*ra következő *Téli mese* irányzatos jellegét még senki sem vonta kétségbe. És Heine mégis ezt mondja erről a költeményéről: „Politikus-romantikus mű, és a prózaian bombasztikus irányköltészetnek remélhetőleg meg fogja adni a kegyelemdöfést." Az irányköltészet ostorozásával Heine előre tört egy valódi, hamisítatlan és mély politikai költészet felé, amelyben az irányzatosság szervesen nő ki magából az anyagból, s nem elvont prózaisággal ragasztják rá a tartalomra.

A költészet önállóságának védelme korántsem mond ellent ennek a harci jellegnek. Heine kiállásának a költészet önállósága mellett semmi köze valamiféle l'art pour l'art-hoz. Heine elszigetelt helyzetét fejezi ki a harmincas és negyvenes évek német pártharcaiban. Akar harcolni, de a demokratikus mozgalom korlátolt politikusaihoz és költőihez épp oly kevéssé tud és akar csatlakozni, mint ahogy nem akar ideológiai engedményeket tenni a reakciósoknak. Ludwig Börne ellen írt könyvében Heine azon gúnyolódik, hogy őt egyelőre mindkét tábor csak mint költőt ismeri el. „Igen, úgyszólván politikai obsitot kaptam és mintegy nyugdíjaztak a Parnasszusra. Aki ismeri az említett két pártot, az tudja majd méltányolni nagylelkűségüket, hogy meghagyták nekem a költőtitulust. Némelyek a költőben nem látnak mást, mint henye ideálok álmodozó udvaroncát. Mások a költőben semmit sem látnak, józan üresség ükben a leggyengébb visszhangot sem kelti a költészet." Amikor tehát Heine védi a költészet önállóságát, a nagy költészet harcos jogait védi a reakció, és a „haladószellemű" korlátoltság ellen, mely meg akarja nyírbálni hatás körét.

A költészet heinei szubjektivizmusa a hamis szélsőségek elleni harcban magas célra törő népies költészetért küzd, mely a kor legmélyebb problémáit

tartalmazza. Heine teljes világossággal látja az elmúlt idők nagy objektív költészetének értékét és jelentőségét. Bármennyire helyesen bírálja Goethe némely filiszteres vonását, irodalomszemléletében Goethe ugyanoly középponti helyet foglal el, mint Hegel a filozófiában, s mint Napóleon a történelemben. De ugyanakkor látja, hogy Németország számára a Goethe-korszak történelmileg lezárult, hogy azt a magas korszerű költészetet, mely az ő szeme előtt lebeg, csak egészen más alkotó módszerrel lehet megvalósítani. Ha most Heine ebben a kérdésben elméletileg és gyakorlatilag egy radikális szubjektivizmus mellett tör lándzsát, akkor egyrészt tisztában van azzal, hogy ez a stílus szükségképpen egy átmeneti korszak átmeneti stílusa, másrészt érzi a modorosság veszélyét, amely minden következetesen végigvitt szubjektív stílusra nézve fönnáll. A modorosság e veszélyének maga Heine igen gyakran áldozatul esett. Már jellemzett „magántaktikája", túlzottan személyes vitamódszere, az a törekvés, hogy mindenáron kikényszerítse magából a kifejezés széleskörű hatását és népszerűségét, anélkül, hogy biztos osztálytalaja, tartalom és forma dolgában iránymutatója lett volna stb., mindez a modorosság felé kellett, hogy terelje őt. Egy ízben amikor Wienbarg dicséri költészetét, így panaszkodik: „Ön még szabad paripa, én iskolára lovagoltam be magam. Beleestem egy modorba, amelyből nehezen tudok szabadulni. Mily könnyen lesz az ember a közönség rabszolgájává. A közönség elvárja és megkívánja, hogy azonmód folytassam, ahogyan elkezdtem; ha másképpen írnék, azt mondanák: ez nem heinés, Heine már nem a régi Heine." Az irodalom kapitalista piacától való függőség világosan kifejezésre jut Heinének ebben az önkritikájában.

De a modorosság veszélyének Heine esetében még mélyebb okai is vannak, világnézeti disszonanciáiban gyökerezők. Teljes joggal támadja Börnét, amiért korlátolt módon szembeállítja a „tehetséget" a „jellemmel". Amint látjuk, teljes joggal hangsúlyozza a költő jogát a szabadsághoz, mert ezt a szabadságot abban látja, hogy a költő szabad kapcsolatot tart a kor nagy politikai áramlataival. De a Börne-féle jellemszilárdság korlátolt koncepciója elleni polémiában gyakran a nihilista szkepticizmus álláspontján feneklik meg. Ez a szkepticizmus olykor a stílus modorosságában, üres szellemeskedésben tükröződik.

Ámde a modorosság veszélye nemcsak a szellemeskedés, hanem a lírizmus felől is fenyegeti Heinét: állandóan abban a veszedelemben forog, hogy valódi, mély lírai érzése modoros érzelgősségbe csap át. Érzi ezt a veszélyt, és az ilyen érzelgősségeket többnyire élces, ironikus csattanókban oldja fel. Ámde az érzés ironikus feloldása csak akkor lesz mély és ezért jogosult irónia, ha a költő érzése maga is valódi érzés volt. Egy nem valódi érzelmesség élces feloldása üres élcelődés marad. (Egészen más persze ha Heine a nyárspolgárok eleve hamis szentimentalizmusát gúnyolja ki.) Ennek a hamis érzelmességnek is megvan a világnézeti alapja, abban, hogy Heine képtelen teljesen dialektikusan felfogni a társadalmi folyamatot. A társadalmi fejlődés materiális problémáinak megítélésénél többnyire elakadt a mechanikus materializmus álláspontján, s mivel érzi, hogy ily módon a mozgás merev és ki nem elégítő magyarázata keletkezik, s mivel képtelen gondolatilag föltárni a valódi hajtóerőket, szentimentális érzelmi toldalékokkal „egészíti ki" a mechanisztikus magyarázatot. A mechanikus materializmusnak ezt a korlátját Heine maga igen világosan fölismerte:

„Az érzelmesség az anyag kétségbeesése, az anyagé, mely nem éri be önmagával és valami jobbra, meghatározhatatlan érzésre vágyik."

Heinének ezeket a gyengéit azért kell ily élesen kiemelnünk, mert népszerűsége a silány liberális publicistáknál (akik „a tárcacikk atyjának" nevezték el) és a liberális kispolgároknál éppen ezeken a modorosságokon alapszik. Itt egészen végletesen kifejezésre jut, hogy Heine, nagy népszerűsége ellenére, mennyire elszigetelt helyzetben van: olyan társadalmi rétegben népszerű, amely ellen a legelkeseredettebben küzd, és oly módon népszerű, hogy nagy, mély és forradalmi tulajdonságai végleg eltűnnek, és csak modora marad hatékony. Az, hogy valamennyi reakciós irodalomtörténész (Pfizertől, a „sváb iskola" teoretikusától, a fasiszta Bartelsig) erről az oldaláról támadta őt, és hogy még jelentős kritikusok is (mint például Karl Kraus) áldozatul estek ennek a reakciós előítéletnek, Heine emlékét kevésbé veszélyeztette, mint az, hogy olyan embertípusnál tudott ily népszerűvé válni, amelyet ő minden tekintetben a legmélyebb és legjogosultabb megvetéssel sújtott.

Heine költészetének alapvonala — távol ettől a modortól — egy népszerű és ugyanakkor mély, a korszak minden fontos kérdését gyökerében megragadó költészet irányában mozog. Heine, mint költő is ki akarta fecsegni a hegeli bölcselet iskolatitkát, és ebben az iskolatitokban a lankadatlan és elkeseredett harcot látta a régi társadalom gazdasági-politikai nyomorúsága, a keletkező kapitalizmus gazdasági-politikai förtelmessége ellen, a harcot azért is, hogy a tömegeket forradalmi felkelésre ébressze fel.

Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Trommle Reveille mit Jugendkraft,
Marschiere trommelnd immer voran,
Das ist die ganze Wissenschaft,
Das ist die Hegelsche Philosophie.

Álmából verd fel az alvót,
Dobolj a fülébe vidám
Riadót, bátran menetelj,
Ennyi az egész tudomány,
Ennyi a hegeli bölcselet...

(Kálnoky László ford.)

Heine költészetének mélysége onnét ered, hogy történetileg helyesen fogta fel a jelen nagy fejlődési tendenciáit, igazságosan értékelte a kapitalizmus győzelmét, annak minden prózaiságával és minden förtelmességével egyetemben, a középkornak és továbbélő csökevényeinek hazuggá vált idilli költészete fölött. Ehhez a helyes felfogáshoz fűződik tehát a kapitalizmusnak és kapitalista kultúrának éles kritikája, az a könyörtelen fölismerés, hogy mily pusztító hatással van a kultúrára a kapitalizmus, noha keletkezése és kiszélesedése történelmileg szükségszerű és haladó. Másfelől, ha Heine bírálja a középkort és a középkori csökevényeket, sohasem veti el felületes közönségességgel a középkori talajból sarjadt népies költészetet. A fiatal Marx egy ízben a „függőség demokráciájának" nevezi a feudalizmust, Heine pedig, mint láttuk, rendkívül finom érzékkel bírt ahhoz, hogy könyörtelenül támadja a feudalizmus

függőségét, és ugyanakkor átmentse saját alkotó módszere számára e korszak népies-demokratikus költői hagyományait, mint a költői alakítás eleven tényezőit. Így azután, mint korának többi nagy írói, mentesült attól, hogy akár a kapitalizmus magasztalójává süllyedjen, akár a korlátlan romantikus kritikában, a kapitalizmus előtti állapotok költőiességének korlátolt dicsőítésében rekedjen meg.

Heine tehát kora reális fejlődésének reális dialektikáját akarja költőileg ábrázolni. És ha tudjuk is, hogy ez a dialektika csupán a Solger-féle tragikus-ironikus dialektika volt, nem pedig Marx teljes és átfogó materialista dialektikája, mégis azt látjuk, hogy Heine olyan éleslátással és ideológiai fölszereltséggel fogja meg a jelen problémáit, mint kortársai közül egyedül Balzac, csakhogy ő, a munkásmozgalommal szemben elfoglalt álláspontjának kérdéses volta ellenére, a proletariátus forradalmi szerepének megértése dolgában messze túlszárnyalja Balzacot. A XIX. század nagy íróinak stilisztikai harca az élet kapitalista prózájának leküzdésére irányul, amely leküzdést állandóan fenyegeti az a veszély, hogy vagy a romantikus szépítgetés, vagy a prózaiság kátyújába kerül. A stilisztikai törekvés sikere mindig attól függ, mennyire képesek az írók az élet tűnőben levő költészetének elemeit világnézetileg helyesen megfogni, és ezáltal ezt a költészetet mint helyesen megfogott, tehát *költőileg legitim* alkatrészt összképükbe illeszteni. Az 1848 előtti időszak nagy költőinek, köztük Heinének, a szerencsés történelmi helyzet megadta a lehetőséget, hogy a kapitalizmust mint keletkezési folyamatot, nem pedig mint már létrejött állapotot, a kapitalizmus előtti költészetet mint letűnőt, mint letűnést, nem pedig mint már elpusztultat és végleg letűntet alakítsák. Ilyeténképpen Heine történelmileg legitim kapcsolatot talál a romantikus népköltészet hangulatvarázsában, s noha azt — ugyancsak a történelmi legitimitás jogán — ironikusan föloldja, a föloldás ellenére, e föloldásban és ezáltal, mint leginkább jogosult költői eszközt használhatja fel azt a bizonyos hangulatvarázst. Heinének ez a különleges lírai sajátossága nem tisztán egyéni sajátosság. Hogy őnála líraian, a népdalköltészet irónikus kiaknázásában és irónikus megmentésében nyilvánul, az, mint láttuk, Németország történelmi helyzetéből következik. De az epikus Balzac költészete ugyancsak nagy mértékben a kapitalizmus előtti kor csökevényeinek történelmileg legitim feldolgozásából sarjad, s e csökevények történelmileg szükségszerű pusztulását elégikus bánattal, mégis teljes történelmi igazságossággal alakítja költőileg.

Láttuk, hogy Németországban a romantika a francia forradalom szülemény volt, és középponti problémája a még objektíve forradalmi polgári osztály táplálta illúziók szükségszerű keletkezésének és szükségszerű pusztulásának dialektikája. Ugyanakkor a líra témakörének középpontjában az ember és természet egységének kérdése jelentkezik, és az, hogy az ember ebbe az egységbe a minden ideált kegyetlenül szétszaggató kapitalizmus elől menekül. A romantikus líra belső dialektikája az a lappangó tudat, hogy az embernek a természettel való egysége csupán szubjektív óhajok és remények bevetítése a természetbe, hogy az ember és a természet e megálmodott egysége valójában a természet kegyetlen közönye az emberi vágyódás iránt. E kegyetlen közöny hangsúlya megint a kapitalista törvények embertelenségének valamilyen tudat-

talan, ugyancsak romantikus bevetítése a természetbe. A gonosz diadala, Heine *Romanzero*-lírájának alapmotívuma nem más, mint ennek a fejlődésnek végletesen pesszimista betetőzése. Ennek csírái nemcsak a fiatal Heinénél, hanem az egész romantikus lírában megvannak. A proletár tudat számára a természeti törvényeknek az emberi tudattól való objektív függetlenségéből talán hiányzik egy ilyen „kegyetlen közöny" hangsúlya, minthogy a proletár tudat számára a társadalmi-történelmi valóságot nem takarja áthatolhatatlan homály. Itt még mint probléma sem merül fel ilyen romantikus beleérzés, ily szentimentális eggyéválás a természettel. Az ilyen egység után való vágy, valamint az a tudat, hogy ez a vágy szükségképpen megvalósíthatatlan, mindkettő csakis a felnövekvő kapitalizmus talajából sarjad. Mennél erősebben fejlődik a kapitalista társadalom, annál üresebbé és hazugabbá válik ez a vágy.

Heine viszonya a romantikus lírához tehát páratlanul szerencsés átmenet a költészetre nézve. Teljes világossággal és kérlelhetetlenséggel rombolhatja szét ezeket az illúziókat, mint illúziókat, és ugyanakkor ezt a vágyat költői legitimitással aknázhatja ki, mint költészetet.

*Vallomásai*ban elmondja egy igen érdekes beszélgetését Hegellel: „... ábrándozva beszéltem a csillagokról és a boldog lelkek lakóhelyének neveztem őket. A mester azonban maga elé dörmögött: »A csillagok, hm! hm! a csillagok csak fénylő kiütések az égbolton.« — Az isten szerelmére! kiáltottam, hát nincs ott fönn olyan boldog hely, ahol az erényt halál után megjutalmazzák? Ő azonban, miután halványan fénylő szemét reám meresztette, metsző hangon így szólt: »Ön tehát még borravalót kíván azért, hogy ápolta beteg édesanyját és nem mérgezte meg tisztelt fivére urát?«"

Heine fejlődése egyre jobban közeledett ehhez a kettőssséghez: a romantikus hangulatok, a történelmileg szükségszerű illúziók költői alakításához és azok irónikus szétrombolásához. Egyre újabb és egyre nagyszerűbb elemeit fedezi föl a természet hangulatvarázsának — például ő volt Németországban a tenger monumentális költészetének fölfedezője — de egyúttal egyre súlyosabb csapásokkal zúzza szét a koholt romantikus harmóniát, az ember és a természet közötti egység illúzióját.

Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel,
Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,
Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort.

Mormolnak a hullámok, nemszűnve zúgnak,
És lebben a szél, röppennek a felhők,
Hidegen és közönnyel pillog a csillag —
És egy bolond várja a választ.

(Fodor József ford.)

Magától értetődik, Heine írt sok olyan verset, amelyekben egyszerűen kigúnyolja a nyárspolgár laposan érzelgős, nevetséges illúzióit. Legmélyebb költeményei azonban az illúziók történelmileg szükségszerű keletkezésének és történelmileg szükségszerű pusztulásának dialektikájából keletkeztek. A lírai

legitimitást, az utánozhatatlan varázst Heine versei épp ebből a forrásból nyerik, épp abból, hogy Heine maga is megszállottja az illúzióknak, amelyeket kegyetlenül szétrombol. Fejlődésével párhuzamosan, ahogy egyre jobban és mélyebben belelát a társadalmi összefüggésekbe, mindinkább halványodnak ezek az illúziók, egyre kevésbé hisz bennük maga a költő — de végleg kiirtani a szívéből nem tudja őket. Sőt, Heine utolsó korszakának sajátos jellege épp abban áll, hogy politikai és világnézeti kétségbeesése erősíti benne a két ellentmondó tendenciát. Az illúziók még inkább halványulnak, a költő még inkább eleve csak puszta illúziókat érez bennük, mégis kétségbeesetten kapaszkodik ezekbe az illúziókba, melyekben már maga sem hisz, melyek tudatos költői szétrombolásuk előtt már belsőleg szétrombolódtak. Ezáltal az illúziók irónikus feloldása különös bensőséget kap. Nem szükséges, hogy a föloldás csattanószerűen történjék, mint főként a fiatal Heinénél látjuk, benne rejlik az már az illúzió alakításának fájdalmas hitetlenséget éreztető hanglejtésében. Ez adja meg Heine verseinek egészen különleges, utánozhatatlan tónusát, mely a *Bimini* című költeményben szólal meg a legpregnánsabb kifejezéssel:

Bimini! Bei deines Namens
Holdem Klang, in meiner Brust
Bebt das Herz, und die verstorbnen
Jugendträume, sie erwachen.

Auf den Häuptern welke Kränze,
Schauen sie mich an wehmütig,
Tote Nachtigallen flöten,
Schluchzen zärtlich, wie verblutend.

Und ich fahre auf, erschrocken,
Meine kranken Glieder schüttelnd
Also heftig, dass die Nähte
Meiner Narrenjacke platzen.

Bimini! a te neved
Szelíd csendülésekor
A szív reszket s felélednek
Porukból az ifjú álmok.

Fejükön hervadt füzérek,
Búval telten reám néznek,
Holt madárkák fuvoláznak
S elvérzetten felzokognak.

Megrettenve riadok fel,
Beteg tagjaimat rázva,
Heveskedve, hogy felpattan
Bohóc-zubbonyom varrása.

(Lányi Viktor ford.)

Itt egész világosan jelenik meg Heine költői jelleme mint *határjelenség* a burzsoázia ideológiai fölemelkedése és ideológiai hanyatlása közt. Mert amikor költőileg megformál olyan illúziókat, melyekben nem hisz, vagy csak félig hisz, ezzel kihat a késő-polgári korszak tudatosan antiromantikus, de voltaképpen le nem küzdött romantikával mélységesen telített költészetére. Itt válik érthetővé, miért hatott Heine oly erősen és tartósan a francia lírára, miért vehette Wagner Heinétől a *Bolygó hollandi* és a *Tannhäuser* tematikáját és felfogását stb. Heinének ez a földalatti és indirekt utóhatása érvényesül egészen a XIX. század végéig — kivéve a francia lírát. Még Ibsen *Hedda Gabler*jében is érezni a késői Heine nem hitt, keletkezésük közben elvetélt illúzióinak utóhatását. Ő e tekintetben csakugyan az első modern költő — vagy legalább az elsők egyike — de ez a fejlődés nem abban az irányban halad, ahol Heine magát egy új kor előfutárának tartotta.

A romantikus hangulat-örökség költői kiaknázása azonban Heinénél nem csupán ezen a vonalon megy végbe. Amikor Heine a „függőség demokráciájában" újjáéleszti a demokratikus-plebejus elemet, benső lehetőséghez jut, hogy ennek a költészetnek költői hangulattartalmát, habár ugyancsak a magateremtette hangulatok kontrasztszerű feloldása útján, a népies forradalmi költészet szolgálatába állítsa. Különösen forradalmi föllendülésének időszakában sikerült Heinének — a páratlan *Takácsdal*ban, a *Téli mese* számos részletében — forradalmi vádba vagy győzelmi énekbe közvetlenül átvinni a romantikus népi költészet hangját. Késői költeményeiben is egész sereg példát találunk arra, hogyan használja ki ezt a költészetet közvetlenül, vagy legtöbbnyire irónikusan föloldott alakban, kiváltó vádra a szociális valóság poézisba burkolt hitványsága ellen.

Gemütlich ruhen Wald und Fluss,
Von sanftem Mondlicht übergossen;
Nur manchmal knallt's. Ist das ein Schuss? —
Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen.

Szeliden nyugszik erdő és folyó,
A hold mindent ezüstsugárral átfon.
Néha egy csattanás. Fegyvergolyó?
Tán most lőtték agyon egy jóbarátom.

(Lányi Viktor ford.)

Még valami sikerül Heinének: a költészetnek ezt a népies demokratikus elemét, a hanyatló, a polgári fejlődéstől elpusztított középkor költészetét tematikailag úgy fordítani, hogy az elmúlás mélabúja közvetlenül irónikusan a népi forradalom diadalába csap át, hogy az elmúló középkor fölött nem a kapitalizmus prózája, hanem a forradalom költészete győzedelmeskedik. A legszebben talán *I. Károly* című késői versében:

Im Wald in der Köhlerhütte sitzt
Trübsinnig allein der König;
Er sitzt an der Wiege des Köhlerkinds
Und wiegt und singt eintönig:

Eiapopeia, was raschelt im Stroh?
Es blöken im Stalle die Schafe.
Du trägst das Zeichen an der Stirn
Und lächelst so furchtbar im Schlafe.

Eiapopeia, das Kätzchen ist tot —
Du trägst auf der Stirne das Zeichen —
Du wirst ein Mann und schwingst das Beil,
Schon zittern im Walde die Eichen.

Der alte Köhlerglaube verschwand,
Es glauben die Köhlerkinder —
Eiapopeia — nicht mehr an Gott
Und an dem König noch minder.

Das Kätzchen is tot, die Mäuschen sind froh
— Wir müssen zuschanden werden —
Eiapopeia — im Himmel der Gott
Und ich, der König auf Erden.

Mein Mut erlischt, mein Herz ist krank,
Und täglich wird es kränker —
Eiapopeia — du Köhlerkind,
Ich weiss es, du bist mein Henker.

Mein Todesgesang ist dein Wiegenlied —
Eiapopeia — die greisen
Haarlocken schneidest du ab zuvor —
Im Nacken klirrt mir das Eisen.

Eiapopeia, — was raschelt im Stroh —
Du hast das Reich erworben,
Und schlägst mir das Haupt vom Rumpf herab
— Das Kätzchen ist gestorben.

Eiapopeia, was raschelt im Stroh?
Es blöken im Stalle die Schafe.
Das Kätzchen is tot, die Mäuschen sind froh
— Schlafe, mein Henkerchen, schlafe!

A kis erdei lakban egymaga ül
A király, az arca mogorva;
Ringatja a szénégető gyerekét,
Egyhangú dalt dúdolva:

Tente babája, a szalma zizeg
És béget a nyáj az akolban.
Homlokodon jegy s arcodon
Álmodban furcsa mosoly van.

Tente babája, kimúlt a cicus.
Meglengeted egykor a baltát
— A homlokodon ott a jegy —
Előre remegnek a tölgyfák.

A régi vakhitnek nyoma sincs,
Fütyül már — tente babája —
Istenre a szénégető,
Fütyül ő már a királyra.

Kimúlt a cicus, vidám az egér.
Bele kell, hogy ebbe törődjön
— Tente babája — a mennyek ura
S éppúgy a király is a földön.

Kedvem kihúnyt, szívem beteg
S már napról-napra rosszabb ;
Tente babája, te kis gyerek,
Tudom, hogy a hóhérom vagy.

Bölcsődalod a halottsiratóm,
— Tente babája — leomló
Ősz fürtjeimet vágod le előbb,
Tarkómon csattog az olló.

— Tente babája — a szalma zizeg.
Majd, hatalomra jutva,
Törzsemről a fejemet leütöd.
Ez vár szegény cicusra.

Tente babája, a szalma zizeg,
Aklában a birka béget.
Kimúlt a cicus, vidám az egér.
Kis hóhér, álmodj csodaszépet.

(Kálnoky László ford.)

Ebben a forradalmi költészetben Heine, mint ő maga mondja, valóban az utolsó romantikus költő, és egyúttal az első modern poéta. De épp ebben nem voltak utódai, a németországi forradalmi mozgalom fejlődése folytán közvetlen utódai nem is lehettek. Egyedül Georg Weerth, akit kevésbé nyomasztott a polgári romantikus múlt, folytatta egészségesebb, problémátlanul érzékibb, plebejusabb módon Heine demokratikus-plebejus vonalát. A proletár költészet, másutt is, nemcsak Németországban, rendkívül nagy és termékeny, persze kritikai feldolgozásra váró örökséget bír Heinében, ezt csak most kezdik föl-fedezni és napfényre hozni, miután a proletár osztályharc az irodalom terén is megkezdte fölszámolni a kezdeti időszak absztrakt-formalista előítéleteit, megfeneklését a késő-polgári imperialista költészetben.

A német reakció mindig helyes ösztönnel érezte Heine forradalmi nagyságát és termékenyítő hatását, és mindig a legnagyobb erőfeszítéssel igyekezett kitörölni Heine nevét a német irodalomból. Nem véletlen, hogy Heine a szobormániás Németországban — népszerűsége ellenére — sohasem kapott hivatalos emlékszobrot. És a reakciós irodalomtörténet mindig azon volt, hogy a Goethe óta legnagyobb német költőnek epizódszerepet juttasson, és olyanokat állítson helyére — például Mörikét — akik hozzá képest csak kecses törpék. A fasizmus, helyesen érezve, hogy Heinének a középkor paródiája ellen kihegyezett gyilkos iróniája a „harmadik birodalomra" még gyilkosabban találó, mint

a negyvennyolcas forradalom előtti Poroszországra, Marx-szal és Engelsszel, Leninnel és Sztálinnal együtt ki akarja irtani Heinét a nép tudatából. Ezeknek az ellenségeknek a gyűlölsége — ők képviselik legszörnyűbb, leggyalázatosabb fejlődési formáját azoknak a hatalmaknak, melyek ellen Heine mindig hadakozott — jogosult. Azzal, hogy ellene megsemmisítő harcot viseltek, a legméltóbb emlékművet állították neki addig is, míg a német forradalom majd megfelelő módon nyilváníthatja iránta háláját.

1935

Keller, mint a XIX. század egyik legnagyobb epikusa, a világirodalomé. Hogy nemzetközi rangot még nem, vagy legfeljebb részben szerzett, az az objektív tényálláson mit sem változtat. De ma idejénvalónak látszik, hogy Keller életművét ebből a szemszögből vizsgáljuk és meghatározzuk a neki kijáró történelmi helyet a világirodalom igazi nagyságai között. E vizsgálódások célja tudatos ellentétben áll Keller legtöbbször helyi németként vagy svájciként való méltatásaival.

A demokrácia klasszikusával történő gondolati számotvetésnek azonban ma még egy különös időszerűsége van. Az imperializmus érdekeiben való visszaélés az összes egykor forradalmi demokratikus eszményekkel a polgári demokrácia összes korlátait, kényszerűen, különösen rikító megvilágításba helyezte. Ámde éppen ebben a helyzetben tanulságos és hasznos behatóan foglalkoznunk elmúlt korszakok demokráciájának becsületes és jelentős képviselőivel. Példájuk, gondolati, erkölcsi és művészi kultúrájuk nyílt és látható leleplezése a jelenkori alantas érdekhajhászó imperialisták züllöttségének és barbárságának, akiknél a demokrácia szó képmutató és odvas szólammá vált. Az ilyenfajta vizsgálatok egyúttal visszavezetik klasszikusaink örökségét tulajdonképpeni otthonába: a ma felszabadított népéhez, amely minden igazi szabadságharcost saját őseként szeret és becsül.

I

Korhelyzet

Az 1848-as polgári demokratikus forradalom veresége nagy fordulatot jelent a német irodalomban. Csak két mozzanatot emelünk itt ki: először annak a forradalmi demokratikus fejlődési vonalnak a megszakadását, amelynek kezdete a nagy francia forradalom előkészítési idejében volt, és amely a negyvenes években csúcspontját érte el. Politikailag ez a fordulat azzal jellemezhető a legrövidebben, hogy míg az 1848 előtti demokrácia a szabadság kivívása révén akarta Németország nemzeti egységét helyreállítani, most már az egyre erősebben a nacionalizmus felé fejlődő polgárság szellemi vezetői az „egységnek" adják a feltétlen elsőbbséget a „szabadság" előtt az időbeli egymásután

tekintetében is. Vagyis, előkészítik a német polgárság fegyverletételét a bismarcki—hohenzollerni Poroszország előtt.

Ez a fejlődés a Franciaország feletti győzelmek patriotikus ujjongásában kulminál. De e kor szellemi fejlődését közelebbről megvizsgálva látjuk, hogy ez az ujjongás ugyan objektíve jogosult volt annyiban, hogy a Hohenzollernek katonai győzelmei ténylegesen beteljesedését hozzák a németországi polgári forradalom központi célkitűzésének, tí. a nemzeti egység helyreállítását, ámde az a mód, ahogyan ezt a vágyat beteljesítik, egyszersmind szakítást jelent Németország legjobb szociális és ideológiai, politikai és művészi hagyományaival. Ezért ezeket a győzelmeket részint a Hohenzollern-Poroszországhoz való elvtelen alkalmazkodás, részint — az akkori szellemi szóvivők legbecsületesebbjeinél és legjobbjainál — mély depresszió, elkeseredés eltöltötte rezignáció készíti elő. Nem véletlenül voltak a forradalom veresége utáni évtizedek Schopenhauer filozófiai uralmának ideje.

Másodszor ez a korszak a német kapitalizmus első nagy fellendülését hozza. De a nyugati országokhoz képest elkésett fejlődés Németországban ezt a fellendülést megfosztja attól a komoran előreléptető nagyszerűségétől, amelylyel Angliában és Franciaországban rendelkezett. A féligpatriarkális viszonyok átalakulása tőkés viszonyokká itt is, ott is széles dolgozó tömegek szörnyű elnyomorodását hozza magával. De míg a kapitalizmus keletkezéstörténete Angliában és Franciaországban a középkor korhadt maradványait elsöprő zivatar, a reakció Németországában a kapitalizmus előtti kor legnyomorúságosabb és legszorongatóbb maradványait is fenntartják ; csak az tűnik el fokozatosan, ami közvetlenül gazdaságilag összeegyeztethetetlen a kapitalizmus fejlődésével. A német kapitalizmus felbomlasztja azokat a primitívebb társadalmi viszonyokat, amelyek a XVII. században Angliában, a XVIII-ban Franciaországban szociálisan lehetővé tették a demokratikus forradalom lendületét és amelyek Németországban a társadalmi alapját alkották a filozófia fejlődésének Leibniztől Hegelig, az irodalomének Lessingtől Heinéig.

Németország gazdasági és politikai hátramaradottsága meghatározta az irodalom fejlődését. A szociális hátramaradottság és nemzeti szétszakítottság közepette nem keletkezhettek az életben olyan cselekvések, amelyekben nagy nemzeti és szociális problémák *közvetlenül* egyes sorsokban testesülhettek volna meg. A nyugati országok irodalmában a tőkés társadalom gazdasági és társadalmi megerősödésével a társadalomkritika elvont-fantasztikus általánossága (teszem Swiftnél vagy Voltaire-nál) egyre inkább átalakul a polgári társadalom mindennapi életének nagyvonalú realista visszaadásává, és ez a fejlődés a XIX. század első felében Balzacnál és Dickensnél eléri tetőpontját. A regény, mint a polgári élet tipikus formája szükségképpen egyre városiasabb, fővárosiasabb lesz, minthogy a főváros fogja össze az egész nemzet legmélyebb és legtipikusabb problémáit a valóságban. Egy ennek megfelelő fejlődés Németország számára az egyesítés előtt lehetetlen. De azután is, hogy a nemzet politikai egységét elérték és Berlin valódi nagyvárossá lett, megmaradt itt az a káros örökség, ahogyan elérték ezt az egységet. Wilhelm Raabe találóan mondja : „A francia lelkiismeret Párizsban székel, az angol Londonban, de a német még korántsem Berlinben."

Egyoldalú lenne azonban, és ezért hamis, ha a forradalom előtti Németország elmaradottságában nem látnók csak a negatív oldalakat a kultúra és irodalom számára. A fiatal Marx joggal utalt az 1848 előtti német állapotoknak a kor mögött hátramaradott jellegére és mutatta meg, hogy teljes tagadásuk is csak 1789-et jelentene a nyugat-európai fejlődéssel egybevetve. De ugyanezekben a vizsgálódásokban megmutatta, hogy az akkori Németország szellemi élete, különösképpen a német filozófia, kortársa volt e korszak nagyeurópai eseményeinek.

A tőkés fejlődés németországi elmaradottságának megfelelően nincs itt semmi, ami megfelelne a nemzetgazdaságtan Angliában Pettytől Ricardóig, Franciaországban Boisguillebert-től Sismondiig lefolyó fejlődésének. Ugyanakkor azonban kialakul Németországban a Leibniztől Hegelig menő klasszikus filozófia, amely lét és tudat ellentétének az általános törvényeit — a polgári társadalom ellentmondásainak felfedezésével való mély, mégha gyakran rejtett összefüggésben is — magas tudományos színvonalon kimondja. Ez a filozófia a legmagasabb gondolati kifejezése a polgári gondolkodásmódnak egyáltalán.

A polgári humanizmus legmagasabb problémáinak ezt a nagyvonalúságát, ezt a konkrét általánosságát mutatja Németország klasszikus korszakának irodalma költői síkon. Ez tartalma szerint teljességgel korszerű irodalom. Hogy Németország mégis hátramaradott a kor mögött, az az irodalom sajátos formaadásában fejeződik ki, abban, hogy realizmusának lehetetlen közvetlenül a németországi polgári társadalom életét megformálnia e kor francia—angol realizmusának értelmében véve; abban, hogy a realizmus különleges — monumentális, fantasztikus stb. — formáit kell megtalálnia, hogy a humanizmus kortárs problémáinak ezt a konkrét általánosságát költői-érzékletes formába önthesse. Létrejön tehát a német fejlődésnek egy költői-gondolkodói alkotó előlegezése és általánosítása, melynek nagyszerű példái: Goethe epikája, Goethe és Schiller dramatikájának történelmi monumentalitása és a modern novella keletkezése, különösképpen E. Th. A. Hoffmannál. De mennél inkább fejlődnek a német viszonyok, annál tarthatatlanabb lesz ez a stílus, annál inkább keletkeznek egy nyugat-európai értelemben vett realizmus irányába ható bomlasztó tendenciák. Mennél inkább megértek egy polgári demokratikus forradalom objektív feltételei Németországban, annál erősebbek lesznek ezek a törekvések. A harmincas, negyvenes évek irodalmi harcai szinte kivétel nélkül erre a kérdésre vezethetők vissza. Amikor Heine a „művészi korszak végéről" beszél Németországban, akkor kétségtelenül egy ilyen új irodalmi fejlődésre gondol.

Persze Németország még mindig meglevő gazdasági és szociális elmaradottsága erősen gátolta e realizmus keletkezését. Heine műve és Immermann regényei, a legjelentősebb kísérletek ebben az irányban, elvégre inkább a „művészi korszak" egy önfelbomlasztásának bélyegét viselik magukon, mint egy új realista művészetét. Különösképpen Immermannál — aki nagyon tudatosan és erőteljesen dolgozott ebben az irányban és *Münchhausen*ének „Oberhof"-epizódjában utat-törővé lett a német irodalom számára — mutatkozik a másik oldalon szűkösség és túlhajtott fantasztikum a költői általánosításban, jele annak, hogy a konkrét társadalmi problémákkal még mindig nem tudott közvetlenül realisztikusan megbirkózni.

Az 1848—49-es forradalom összeomlása Németország számára nemcsak a klasszikus filozófiai és irodalmi hagyományok összeomlását jelenti, hanem egyszersmind egy új virágzás azon egészséges csíráinak elhalását, amelyek a forradalom előkészítési idején, akkori problematikus volta ellenére, minden területen megmutatkoztak. Így Németország számára Feuerbach a klasszikus filozófia lezárása lesz.

A német irodalom még ma is érezhető, végzetes kettéoszlása a negyvennyolcas forradalom vereségével kezdődik. Tudjuk, hogy a reakció korszaka egyszersmind erős tőkés növekedés korszaka volt, hogy a kapitalizmus kiterjesztése és győzelme Németországban csak a régi politikai struktúra átépítését és ezzel végső soron megszilárdítását hozta magával. Minthogy ez a fejlődés a német burzsoáziának a polgári forradalmon elkövetett árulását, a nemzeti egység politikailag reakciós megoldásába való beleegyezését feltételezi, ez a kompromisszum és ez a fegyverletétel az egész irodalmi fejlődésre rányomja bélyegét.

Kialakul egyrészt a kapitalizálódó Németország irodalma, Gutzkowtól Freytagon és Spielhagenon át egészen Paul Lindau berlini regényeinek sekélyességéig és üresség éig. Amennyiben ez az irodalom a német burzsoázia osztálykompromisszumában részt vállal, azt igenli, a kapitalizmus keletkezését Németországban csak szépítgetve, igazolva ábrázolhatja. A valóban mély nemzeti és szociális problémák mellett elsiklik. Átmeneti sikerei ellenére a német nép életétől idegen marad.

Másrészt provincializálódik az irodalom. Nem a vidéki életre mint témára gondolunk itt, hanem arra, hogy még nagytehetségű írók is egyre fokozottabban képtelenek a vidék helyi eseményeit nemzeti és szociális teljes összefüggésükben tekinteni. Immermann vette ehhez az első nekifutást, és Otto Ludwig egészen helyesen ismeri fel, hogy a német falusi történetben, ahogyan az „Oberhof"-epizóddal megindul, egészséges alapjai vannak meg egy német regénynek. Proklamál is művészileg példaképet Dickensben egy ilyen fejlődés számára. Elsiklik azonban afelett, hogy ez a kérdés nem tisztán művészi; vagyis elsiklik azok felett a szociális és világnézeti előfeltételek felett, amelyek a dickensi társadalomábrázolás nagyságát adják a provincializálódó német elbeszélés szűkösségével és kicsinyességével egybevetve. Mert egy Balzac vagy Dickens valódi realizmusa nem a humanisztikus magaslat elvesztését jelenti a típusok és a sorsok általánosításában, hanem csak alakulását, fordulatát a mindennaposan tárgyi, a nyíltan társadalomkritikai felé.

Miért reménytelenül provincialisztikus például egy művészileg olyan nagytehetségű író, egy olyan erőteljes és humorral teli emberformáló, mint Fritz Reuter? Ismételjük: nem provinciális tematikája miatt. Ha Reuter a negyvennyolcas forradalmat tárgyalja és maga azt mondja, hogy a forradalomhoz nem akar állást foglalni, hogy a forradalomból csak azt fogja ábrázolni, ami személyeit közvetlenül érinti, úgy ez látszólag szíve joga mint írónak. A baj csak az, hogy ezt a szándékát íróilag valóban végig is viszi. Hogy tehát nem ábrázolja a negyvennyolcas forradalmat Mecklenburg falvaiban és kisvárosaiban, úgy ahogyan nagy problémái ebben a szűk környezetben — mint nagy nemzeti és szociális problémák — kifejezésre jutnak, hanem a forradalomból

valóban csak annyit láttat, amennyit egy átlagos mecklenburgi kispolgár mint kortársa belőle észrevett: tehát tarka káoszt és komikus epizódokban gazdag zenebonát. Ha a francia forradalom tükrözéseire gondolunk a *Hermann és Dorotheá*ban, látjuk, miért maradt Reuter erőteljes realizmusa provincialisztikus, miért kellett, hogy közvetlen népisége a német nép szétszakítottságát, az egyesítő demokratikus szellem elhalását elősegítse. Emellett Reuternek még nagyon erőteljes és egészséges népi ösztöne van, amely követőiben mindinkább veszendőbe megy.

Németországnak ez a provinciális irodalma egyúttal oppozíció kifejezése a keletkező kapitalizmussal szemben. Ez egészséges csírája lehetett volna egy realista-kritikai társadalomábrázolásnak. Hiszen a legnagyobb francia, angol és orosz szocialisták is tele vannak romantikus oppozíciós érzésekkel a kapitalizmussal szemben. De a németországi provincializmus e kritika gyengeségében mutatkozik meg. Nem az érzelmi oppozíció gyenge, a kritizált tárgy mély ismerete hiányzik.

Egy olyan kimagasló író, mint Wilhelm Raabe gyengéje nem abban van, hogy minden kapitalista miliőt karikaturisztikusan rajzol meg, ezt megteszi Dickens is nagyon gyakran, hanem abban, hogy ezek a karikatúrák sápadtak és általánosságban tartottak, nem a kritizált ellenfél alantasságának döntő vonásait hozzák napfényre, hogy a távolból, beható ismeretek nélkül, szellemi fölötteállás nélkül hozták létre őket. Ami költőileg jelentős és valóban eleven Raabénál, az csak a hanyatló régi Németország. Még megmaradt, morálisan legjobb képviselőinek teljes idegenségét az új tőkés-reakciós valóságban Raabe sajátszerű, művészileg magasan álló, keserű, lírai humorral ábrázolja. Ez a német humanizmus utolsó kétségbeesett visszavonulási ütközete. Raabét gyakran Jean Paullal hasonlították össze. Lényegében jogtalanul. Mert Jean Paul humora kifelétörekvés a német nyomorúság szűkösségéből; egy egyes sors minden hajótörése mögött, egy egyes alak minden rezignációja mögött a jövőnek mindent egybevéve fényjárta távlata áll. De éppen ez a múlt, ez a kisvárosias idilli szűkösség lett Raabénál az emberiesség utolsó mentsvára, az elhagyott menedék, amelyben a végelgyengüléses nyomorékká vert német humanizmus szomorú utolsó napjait tengeti.

Érdekes, hogy Keller közvetlenül a forradalom veresége után egy ilyen humorisztikus irodalom keletkezését Németországban előrelátta és tartott tőle (1851). Azt mondja, hogy egy népi írónak nem lenne szabad Sterne vagy Jean Paul stílusában írni, és hozzáteszi: „Boldogtalan és borús idő volt, amikor náluk kellett vigaszt szerezni, és az istenek őrizzenek, hogy az olmützi pontozatok és a drezdai konferenciák után még egyszer ránkvirradjon."

Magától értetődően a klasszikus és romantikus korszak irodalmi hagyományai Németországban 1848 után sem tűntek el. De továbbélésük, ha ennek az irodalomnak széles tömegét tekintjük, egy mind üresebb és lélektelenebb akademizmust jelentett, s vele a formának a forma kedvéért való ápolását. A reakcióhoz való alkalmazkodás által, amely ellen a legjobb esetben a nacionálliberálisok opponáltak szelíden, egy gondolati és érzelmi szegénység keletkezik, amely éles ellentétbe kerül az átöröklött klasszikus formákkal és humanitásukat hangzatos szólammá változtatja.

Mindenesetre vannak a reakciós Németországban is mind emberileg, mind művészileg igazi írók, akiknél a klasszikus formák továbbművelése mély világnézeti okalapokból fakad, írók, akik problémafelvetésükben és emberformálásukban egészen a kortárs-európai fejlődés magaslatán állnak. De éppen itt mutatkozik meg, mennyire egy sajátosan korhoz kötött foka volt a weimari korszak klasszikája a német fejlődésnek; éppen mert költői általánosításának módja szervesen az akkori társadalmi állapotból nőtt ki. Mennél kevésbé maradnak hátra a reakció időszakának nagy művészei, európai összefüggésben tekintve, az idősoron levő fejlődés mögött, annál mélyebb disszonanciák keletkeznek formaadásuk — klasszikus — monumentalitása és alakjaik — modern — pszichológiája között.

Már Nietzsche felfedezte késői korszakában a wagneri hősnők rokonságát Flaubert *Madame Bovary*jával és *Salammbô*jával, és nem is olyan nehéz Hebbel hőseinek dosztojevszkis vonásait a patetikus jambusok mögött megpillantani. A Wagnernél, Hebbelnél stb. létrejött művészi tragédiák tárgyalása kívül esik e munka keretén. Csak arra kellett utalnunk, hogy e kor legbecsületesebb és legjelentősebb művészeinél is erős tendenciaként megvolt monumentális formáknak és tisztán egyéni sorsok dekadens pszichológiájának később végzetessé vált stílustalan összefűzése.

Emellett egy beható vizsgálat megmutatná, hogy a negyvennyolcas forradalom veresége mind Hebbelnél, mind Wagnernél törést jelent művészi fejlődésükben; törést, amely ezeket a stílustalanság felé irányuló tendenciákat egyre erősebben kibontakoztatta. Hebbelt ez egyre messzebb eltávolította a valóságos népszerűségtől. Múló divatsikerek nem jelentenek semmit. És a wagneri művészet nagy népszerűsége messzemenően összefügg olyan jelenségekkel, amelyek közösek a késői Wagner tragikus kompromisszumában és a hohenzollerni Németország antidemokratikus tendenciáiban. Heinrich Mann az *Alattvaló*ban káprázatóan szatirikus kritikáját adja ezeknek a hatásoknak és költőileg éleselméjűen feltárja szociális gyökereiket.

2

Demokrácia

Gottfried Keller tudatos ellenzékben áll mindezekkel az áramlatokkal szemben. Hogy Gutzkow-t és az ifjúnémeteket megveti, az senkit sem lephet meg. Már feltűnőbben cseng, amikor Adalbert Stifter nyárspolgáriságát kritizálja és Gotthelf igazi epikus nagyságát állítja polemikusan szembe a stifteri leírásokkal. Hebbel iránt, annak ellenére, hogy ifjúkori művei mély hatást gyakoroltak rá, egész életében mindig ellenszenvet érzett; elismeri nagy tehetségét, de hevesen elutasítja, ami mesterkélt benne. Richard Wagnerrel Zürichben időlegesen egészen jó személyes kapcsolatban van. Egy Freiligrathhoz írt levelében azonban így jellemzi: „Nagyon tehetséges ember, de egy kissé fezőr és sarlatán is."

Hogy Keller elutasítja a Németországban uralkodó irodalmi áramlatokat, annak nem irodalmi az eredete. Hogy Keller egyszerre polemizálhat a provincializmus nyárspolgári szűkössége ellen és a zseniális-individualista túlfeszítettség ellen, az egyáltalában kevésbé következménye személyes sajátszerűségének, mint sokkal inkább mély egybekötöttségének a még jelentékeny mértékben törzsökös svájci demokráciával.

A negyvenes évek német szabadságköltészete nagyon erősen hatott a fiatal Kellerre; magával ragadja a demokratikus fejlődés, amely aztán a német forradalmi demokrácia legmagasabb fogalmi formájának: Feuerbach filozófiájának elsajátításáig vezeti. Keller ekkor a németországi demokrácia negyvennyolcas forradalom előtti filozófiai és irodalmi fejlődésének magaslatán áll.

Sajátszerűsége abban van, hogy a forradalom veresége utáni regresszív mozgásban nem veszi ki a részét. Ettől megóvja a svájci demokrácia. Addig élénken részt vesz a német kultúrterület szellemi küzdelmeiben, most pedig egyre inkább puszta megfigyelőjévé lesz a német fejlődésnek. Alaposan tanulmányozza, mély együttérzéssel, a reakció elleni heves felháborodással, de már nem jelenti számára szellemi létezésének egy alapvető elemét, változásai fejlődését már nem változtatják meg.

Csak Keller heidelbergi (1848—50) és berlini (1850—55) feljegyzéseit és leveleit kell figyelmesen elolvasnunk, hogy felismerjük ezt a különbséget, ezt a fordulatot egész magatartásában. Heidelbergben mint az eseményekben mély bensőséggel résztvevő él, Berlinben mint tanulmányúton levő svájci demokrata, hogy aztán visszatérhessen — politikailag aktívan — hazájának közéletébe. És minthogy Keller jelentős művei ebben az időben keletkeztek, ha témáik jelentékeny mértékben korábbi élményekre nyúlnak is vissza, az, hogy így elfordul a reakcióssá lett Németországtól, az, hogy így kizárólagosan a svájci demokrácia alapjára helyezkedik, meghatározza egész költészetének tartalmát és formáját.

Felületesen nézve, van ebben a visszavonulásban valami, ami emlékeztethet a németországi provinciális költészet regresszív vonalára, melyet előzőleg röviden jellemeztünk. És ez irány legjobb képviselőinek mély rokonszenve iránta — gondoljunk mindenekelőtt Theodor Stormra — kétségtelenül ebben gyökeredzik. De a két visszavonulás csak nagyon formálisan hasonlít egymásra, ha mindkettőjüket végső soron a negyvennyolcas forradalom veresége okozta is. Mert Keller nem ássa el magát egy német vidéki zugba, hogy a reakcióssá lett közéletnek bosszúsan vagy meghúzva magát hátat fordítson. Hanem ellenkezőleg, demokratikus hazájába tér vissza, és ettől kezdve mind emberileg, mind költőileg közéletének középpontjában áll.

Ezt a döntő különbséget még aláhúzza az, hogy Svájc tőkés fejlődése később indul meg és korántsem olyan viharos, mint a német. Magától értetődően a kapitalizmus Svájcban is minden törzsökös társadalmi viszonyt felbomlaszt. És ez a hatás Keller művében, mint később látni fogjuk, szintén negatívan tükröződik. De először is a kapitalizmusnak ezek a negatív hatásai Svájcban csak sokkal később lesznek olyan fontosak és nyilvánvalóak, hogy Keller termésére döntően hassanak. (*Az elveszett nevetés*, 1874, és *Martin Salander*, 1886.) Másodszor és mindenekelőtt Svájcban a kapitalizmusnak ez

a fejlődése akkoriban még nem játszódik le politikailag és szociálisan reakciós, a demokratikus polgárságot lealacsonyító körülmények között. Keller itt csak a törzsökös svájci demokrácia kezdődő tőkés felbomlását éli át.

Úgy tetszik tehát, hogy Kellerben egy svájci nemzeti költő áll előttünk, akinek sajátszerűségét a zürichi talajban való őshonosságából kell levezetni és megérteni. Keller az ilyen felfogás ellen egész életében élesen tiltakozott. A *Zöld Henrik* első megfogalmazásának elején a hős tanulságos eszmecserét folytat egy demokratikus Feuerbach-tanítvánnyal, a délnémet gróffal. A hős (és az ő száján át Keller) szenvedélyesen hitet tesz Svájc demokratikus republikanizmusa mellett, kész a Németországtól való függetlenségét saját életével megvédeni. Arra a kérdésre azonban, vajon akkor egy svájci nemzeti irodalom, egy svájci nemzeti kultúra híve-e, a következőképpen felel (és itt is vele Keller): „Vannak ugyan sokan honfitársaink közül, akik egy svájci művészetben és irodalomban, sőt éppenséggel egy svájci tudományban hisznek. Az alpesi fény és az alpesirózsa-költészet azonban csakhamar kimerül, néhány jó csata csakhamar meg van énekelve. És szégyenszemre az összes pohárköszöntőket, mottókat és feliratokat nyilvános ünnepségekkor Schiller Telljéből kell vegyük, amely még mindig a legjobbat nyújtja erre a szükségletre." Tudománynak és irodalomnak Keller szerint a nagy összefüggések széles mezejére van szükségük. Svájc minden része ennélfogva irodalmilag ahhoz a nagy országhoz tartozik, amellyel nyelvileg és szellemi kultúrája szerint kapcsolatos: Németországhoz, Franciaországhoz, Olaszországhoz.

Kellernek ez az állásfoglalása egy külön svájci irodalomhoz nem változik meg. Nagyon jellemző, hogy csak egyetlenegyszer engedi meg, hogy egyes költeményeit egy svájci antológiában kinyomassák. Ezt a hozzájárulást a „mostani feltűnő impotenciával Németországban" (az 1870 utáni időről van szó) okolja meg, ám tüstént hozzáteszi: „De ezzel egy svájci irodalmi háziipar örökös alapítóit semmiképpen sem szeretném alátámasztani."

Keller tehát a svájci irodalmat a német, illetőleg a francia irodalom részének tekinti. Éppúgy német író, mint ahogyan a genfi Rousseau francia.

Egyúttal azonban éppúgy zürichi demokrata, mint ahogyan Rousseau a genfi demokrácia tanítványa volt. Vagyis, polemikusan szembeállítja az odavalósiakat, a svájciakat, a zürichi demokráciát a félfeudális állapotból lassan és kínosan kikászolódó kisállami Németországgal és később a hohenzollern-bismarcki egyesített Németországgal, ahogy a maga idején Rousseau a demokratikus Genfet a francia abszolutizmussal.

Persze, az „éppúgy" szót idézőjelbe kellene tenni. Mert Rousseau-nál a genfi demokrácia szociális és politikai példaképe — elméletileg megerősítve és aláépítve Spárta és Róma plutarchosi eszményével — a francia radikális demokráciának és rajta keresztül egész Európa demokratizmusának zászlajává lett. A genfi demokrácia eszménye nemcsak a Bourbonok feudálabszolutizmusával szemben alkot megsemmisítő polemikus ellentétet, hanem azokkal a felvilágosítókkal szemben is, akik az angol alkotmányos monarchia bevezetésében kerestek mentő kiutat a francia társadalom számára. Ez az ellentét később a radikális demokraták és megalkuvó liberálisok, jakobinusok és girondisták közötti különbség egyik legfontosabb ismertetőjegyévé fejlődik.

Keller zürichisége sohasem ér el a német kultúrfejlődésben, a nemzetköziről nem is beszélve, egy ilyenfajta világtörténeti jelentőséget. A zürichi demokrácia Keller számára csak egy őt mind emberileg, mind művészileg egészségben megtartó visszavonulási lehetőség a német reakció dögvésze elől. A zürichi demokráciára való támaszkodás megmenti Kellert mint nagy népi és realista írót, de teremt egyúttal a számára egy egyszeri elszigetelt helyzetet a német irodalom történetében. A demokratikus forradalom veresége Németországban, az a reakciós mód, ahogyan a német egység kialakul, Németország nemdemokratikus továbbfejlődése nemcsak a Német Birodalom kultúrája számára jelentenek fordulatot, hanem ennek a kultúrának azokhoz a német nyelvterületekhez való viszonya számára is, amelyek kívül feküdtek a határokon, amelyek között a német nemzet megszerveződött. A demokratikus Nagynémetországra irányuló remények az 1848—49-es években összeomlottak. Német nyelvterületek, mint Svájc, Ausztria, csak most oldódnak el valósággal az általános német fejlődéstől, fognak hozzá egy önálló kultúra eddig meglevő csíráinak erőteljes kimüveléséhez.

Keller a metszéspontjában áll ennek az elválásnak. Világnézete továbbra is a negyvennyolcas radikális demokratáé marad (ezzel függ össze, egyebek mellett, az is, hogy elutasítja az önálló svájci nemzeti irodalmat), de politikai és irodalmi élete teljes határozottsággal svájci lesz. Ez az ellentmondás tevékenységének minden területére kihat. Így Keller demokráciája — akárcsak világnézetileg feuerbachi materializmusa — nem aggresszív, nem propagandisztikus, nem univerzalisztikus, amilyenek Rousseau szociális, politikai és világnézeti meggyőződései voltak.

Lapos magyarázata lenne ennek az ellentétnek, ha Kellerben csak a művészt akarnók látni és Rousseaunál a politikai teoretikust és publicistát akarnók egyoldalúan előtérbe állítani. Mert először is Rousseau teoretikus és művészi életműve elválaszthatatlan egységet alkot, amely mint ilyen egység jutott világtörténelmi hatékonyságához. Regényeit, önéletrajzát stb. nem lehet a *Társadalmi Szerződés*től különválasztani. És ha ennek az életműnek az egysége ellentmondásos volt, úgy éppen ennek a belső ellentmondásnak a révén hatott egységesen és mint egész. Mert ez az ellentmondás az életé volt, egy alapvető ellentmondása volt a nagy francia forradalom előtti és alatti radikális demokráciának.

Másodszor pedig Keller csak nagyon feltételesen számíthatna puszta művésznek. Tizenöt éves tevékenysége a zürichi demokrácia egy államjegyzőjének magas és felelős posztján (1861—1876) semmiképpen sem csak életrajzi epizód. Keller ifjúsága nagy önéletrajzi regényének, a *Zöld Henrik*nek egy sokoldalú és problematikus embernek a politikai, a köztevékenységre való nevelődése az alaptémája. Keller itt, akár műveinek legnagyobb részében megformálja azokat a pozitív és negatív emberi tulajdonságokat, melyek az embert a köztevékenységre alkalmassá vagy alkalmatlanná teszik. A köztevékenységre való nevelés: ez Keller egész írói tevékenységének vezető alapgondolata.

Keller szélesen és mélyen fogja fel a kölcsönhatást köz- és magánélet között. Polemizál az általa nagyrabecsült svájci népi író, Jeremias Gotthelf reakciós politikai nézetei ellen, de döntően igenli az ő szenvedélyes pártotfoglalását. Ezt mondja: „Mert ma politika minden és összefügg vele, a bőrtől

a cipőtalpunkon a legfelső cserépig a háztetőn, és a kéményből felszálló füst, az is politika és szövevényes felhőkben függ kunyhók és paloták fölött, ideoda terelődik városok és falvak fölött."

De szintúgy helytelen lenne, ha Keller demokratikus meggyőződéseinek őszinteségén és színvonalán kritizálgatnánk, ezeket nem az ő sajátos történelmi helyzetéből értenők meg. Persze Keller nem plebejus demokrata; kiváltképpen kevéssé érti meg a szocialista munkásmozgalmat. Ha azonban demokratizmusának ezt a körülhatároltságát Rousseau és a jakobinusok demokratizmusával hasonlítjuk össze, soha nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek olyan társadalomban hatottak, amelyben még sokkal kevésbé bontakozott ki az osztálydifferenciálódás, olyan időben, amelyben a proletariátus még nem szerveződött önálló osztállyá. Persze Keller nem rajongója a forradalmi átalakulásnak és békésen törvényes politikai változásokat elébe helyez a forradalmi megdöntésnek. De ebben a kérdésben is nagyobb egyezés van közte és Rousseau között, mintsem az első pillantásra feltennők. Élesen különbséget kell tennünk egy általános ilyesfajta meggyőződés és egy már kitört forradalom esetében való tényleges magatartás között. Hogy Rousseau a demokratikus forradalom valóságához hogyan viszonyult volna, persze nem tudhatjuk. Keller ellenben Svájcban a *Sonderbund* elleni demokratikus harcban aktívan részt vett és a forradalmi években Heidelbergben a legélénkebb rokonszenvet tanúsította a demokratikus szárny iránt.

Ebből a heidelbergi időből, a *Zöld Henrik* akkori előmunkálataiból ránk maradt Kellernek egy részletes hitvallása. Olyan fontosnak tetszik nekünk, hogy viszonylag nagy terjedelme ellenére teljesen idézzük itt:

Patriotizmus és kozmopolitizmus.

„Csak kettejük helyes egyesítésével nyeri el mindegyikük az igazi helyét. A korlátolt és egyoldalú patrióta tanácsai és cselekvései hazájának sohasem válnak igazán hasznára és dicsőségére; ha hazája a századdal és a világgal érintkezésbe lép, úgy ő a tyúk helyzetében fogja magát találni, aki aggodalmasan látja, hogy a kiköltött kiskacsák a vízbe mennek, azonközben az egyoldalú kozmopolita, aki egy meghatározott hazában sem gyökeredzik szívével, a föld egy konkrét foltján sem veti meg a lábát, eszméjéért nem képes soha energikusan hatni és a mesebeli paradicsommadárra hasonlít, akinek nincsenek lábai és ezért szellős régióiból sohasem ereszkedhetik alá.

Amint az ember csak akkor ismeri embertársait, ha önmagát megvizsgálja és csak akkor ismeri meg egészen önmagát, ha másokat vizsgál meg, amint csak akkor használ másoknak, ha önmagát rendbentartja, és csak akkor lesz boldog, ha másoknak hasznos, úgy egy nép csak akkor lesz valóban boldog és szabad, ha van érzéke más népek java és szabadsága és dicsősége iránt, és másfelől megint ezt a nemes érzéket csak akkor tudja majd sikeresen működtetni, ha előbb az ő saját háztartását derekasan rendbeszedte. Mindig megtalálni és beidegződött gyakorlattá tenni ezeknek az életteli ellentéteknek a kellő egymásba való átmenetét és benső összeolvadását, ez az igazi patriotizmus és az igazi kozmopolitizmus. Ne bízzatok tehát senki emberben, aki azzal dicsekszik, hogy nem ismer hazát és nem szereti! De ne bízzatok abban sem, akinek az

országhatárokkal a világ be van deszkázva, és aki azt hiszi, hogy minden és mindent jelent, mert véletlenül ebben vagy abban a népben született, vagy akinek legfeljebb az egész széles világ rajta kívül nagy rablóterület, amely csak arra való, hogy hazája javára kizsákmányolják.

Igaz, a valódi hazaszeretetnek is tulajdonsága, hogy folyvást boldog elcsodálkozásban élek azon, hogy éppen ebben az országban születtem és áldom a véletlent, hogy így rendelte; csakhogy ezt a szép tulajdonságot meg kell tisztítani az idegen iránt való szeretet és tisztelet által és világpolgárság nagy és mély alapja és derűs kilátása nélkül a patriotizmus ... sivár, meddő és halott dolog."

Keller ehhez a meggyőződéséhez mindig hű maradt. Ifjúkori politikai magatartásáról már beszéltünk. A forradalom alatt és után mindig egészséges bizalmatlanságot tanúsított Poroszország, Ausztria és Oroszország politikájával szemben. A szavojai válság idején (1859) a III. Napóleon elleni fegyveres harc mellett volt Svájc sértetlenségének megvédésére. Minden demokratikus rezdülést a legélénkebb rokonszenvvel kísért az egész világon; így például nagy öröme tellett benne, hogy a londoni munkások az olasz és a magyar forradalom hóhérának, Haynau osztrák generálisnak ellátták a baját; még Samilj kaukázusi felkelését az orosz cárizmus ellen is őszinte együttérzéssel kíséri; élénken részt vesz a Schiller centenáriumon, de azt követeli, hogy Svájc a francia forradalom évfordulóját is megülje stb.

Politikai magatartásának alapvonala tehát a svájci demokrácia sértetlenségének elszánt védelmezése. Elvi felfogása azonban — széles történelmi értelemben — a forradalmi demokrácia felfogása. Svájcot történelmileg szervesen keletkezett alakulatnak tekinti. A reakciós hatalmak, Németország és Franciaország ellen, amelyek Svájcot az idő szerint fenyegették, kész fegyvert ragadni. De semmilyen politikai állapotot nem tart végérvényesnek, és újra meg újra a demokrácia jövendő kiterjedését és elmélyülését reméli egész Európában, ami aztán az egyes népek állami problémáira is meghatározó befolyást gyakorolhatna.

Midőn 1872-ben Gusserow zürichi professzort meghívják az újonnan alapított strassburgi egyetemre, Keller búcsúbeszédet tart, melynek tartalmát ő maga így foglalja össze: „Köszöntse Gusserow a strassburgiakat régi barátaik, a zürichiek nevében, és mondja meg nekik, ne érezzék magukat túlontúl boldogtalannak az új birodalomban. Talán eljön az idő, amikor ez a Német Birodalom is megbír olyan államformákat, amelyek a svájciaknak szükségesek, s akkor az utóbbiak visszatérése bizonnyal elgondolható. Magától értetődően nem lehet itt szó puszta szabad városok formájáról, mivel hát ezek már megvannak, hanem csak nagyobb népköztársaságok fennállásáról." Kellernek ezek a gondolatai, amelyek annakidején általános megbotránkozást keltettek, szorosan összefűződnek a német demokrácia hagyományaival. *Németország, téli rege* című költeményének előszavában Heinrich Heine ugyanezt az elvet fejezi ki Elzász-Lotaringiának Németországhoz való viszonyára vonatkozólag.

Keller e demokratikus meggyőződéseinek mélysége megmutatkozik abban, hogy mennyire összenőttek egész irodalmával. Minden politika: ezt ő nemcsak mélyen érzi, hanem mélyen átgondolta is. A költészet virágzását, ami nála

egyértelmű a realizmuséval, lehetetlennek látja a demokrácia politikai és szociális virágzása nélkül. Heidelbergi korszakában Keller egy kis cikket ír a romantika viszonyáról a jelenkorhoz. A romantikus költészet történelmi jogosultságát ebben a „derekas cselekvés" lehetetlenségéből és a rá való képtelenségből vezeti le. És a forradalom társadalmi fellendülésétől, az életnek a forradalom által való fellendülésétől várja a költészet új magaslatát.

Ezekben a nézetekben is közeli rokonságban van Németország legjobb demokratikus hagyományaival, Heine irodalomszemléletével, barátjának, Hermann Hettnernek nézeteivel annak feuerbachi demokratikus korszakában. Elmélkedéseit a forradalom közepette írja (1849 június), amikor még nem bizonyos afelől, hogy ez végső soron hogyan fog végződni. Irodalom és élet összefüggésének tartalma és távlata azonban egészen világosan áll szeme előtt.

„De hát jöjjön, aminek jönnie kell: ezeknek a különböző tendenciáknak súrlódásából már létrejött cselekvésnek és költészetnek a telje, és ennélfogva az eddigi pótszerek (a romantika, L. Gy.) nélkülözhetőek térségeink költői népesedése tekintetében. A júniusi napok Párizsban, a magyar háború, Bécs, Drezda, és talán Velence és Róma is, kimeríthetetlen források lesznek mindenfajta költői termelők számára. Egy új ballada, akárcsak a dráma, a történelmi regény, a novella, meg fogja találni benne a számítását. De hogy ezt közvetlenül magában az életben is megtalálni, azt most a badeni forradalomban láttam.

Ahogyan »német« tulajdonképpen nem tesz mást, mint népi, úgy a »költői«-nek is egyszersmind bele kellene értődnie, mert a nép, mihelyt levegőhöz jut, nyomban költői, azaz önmaga lesz."

És ezeket az elmélkedéseket Keller ugyanebben a cikkben nagyon hatásosan kiegészíti azzal, hogy a romantika polgári-liberális utóéletében felfedi az igazságtól irtózó nyárspolgáriságot:

„Csak egy vértelen burzsoázia képes maradni ott, ahol és úgy, ahogyan mi vagyunk, a félig elaszott ágon lógva egész terhével és a néhány bogyóját rágcsálva, mígcsak le nem szakad, és az egész göb a szakadékba nem pottyan. Valóban, ha nagyon is jól nem tudnám, hogy a nyárspolgárok éppen nyárspolgárok, akkor a legkönnyelműbb, legeslegköltőibb szerzeteknek kellene őket tartanom. Mert csak az ilyenek érezhetik tulajdonképpen jól magukat egy ilyen kétes helyzetben."

Ugyanezt a vonalat látjuk Keller legnagyobb és legfontosabb kritikai munkáiban, a Jeremias Gotthelfről írt cikkekben. Keller a legnagyobb csodálatot érzi ez iránt a jelentős epikus alkotó iránt. Finom elemzéssel megmagyarázza, hogy hogyan volt lehetséges Gotthelfnél a „realizmus győzelme", realizmus az ő korlátolt és reakciós nézetei ellenére, „szűkmellű világnézete" ellenére. A realizmus e győzelmének lehetőségét abban találja meg, hogy Gotthelf ugyan a haladásnak spontánul korlátozott ellenfele, de mégis mélységesen a néppel összekapcsolódott marad és semmi köze a felsőréteg reakciós intrikusaihoz, az irodalmi és politikai szalonreakcióhoz.

Egyidejűleg azonban Keller kíméletlen kritikát gyakorol Gotthelfen ott, ahol reakciós nézeteinél fogva erőszakot tesz a valóságon és goromba és közvetlen propagandistaságánál fogva a valóság művészi megformálását elhanyagolja vagy eldurvítja. A népi realista Kellernek legnagyobb svájci elődjével

való e számotvetésében mind a pozitív, mind a negatív oldalak megmutatják, milyen mélyen összefügg nála a valódi művészet a népiséggel, az igazi költészet a demokráciával.

A demokrácia szelleme áthatja Keller egész gondolkodását és alkotótevékenységét.

Hol kell azonban akkor az okát keresnünk, hogy ez a demokratizmus az ő alkotótevékenységében mégis megmarad védekezőben és egy bizonyos fokig lokálisnak? Erre nem adhat választ a költő személyi pszichológiája; ez, mint láttuk, következetesen demokratikus. Ámde a törzsökös svájci demokrácia kezdődő tőkés felbomlásának történeti kombinációja Németország és Franciaország reakciós fejlődésével a negyvennyolcas forradalom veresége után, a németek nemzeti egységének reakciós keletkezésmódja rákényszeríti Kellerre, nagyon is a szubjektív vérmérséklete ellenére, nagyon is az ifjúkori fejlődésének tendenciái ellenére, ezt a magatartást.

Keller ifjúkori fejlődése, amely a német forradalom végigélésében és heidelbergi közvetlen Feuerbach-tanítványságában csúcsosodik ki, a XVIII. és XIX. századi előrehaladó német történelem legjobb örökségének elsajátítását és kibontakoztatását jelenti. Ha az 1848—49-es évek forradalmi-demokratikus fordulatot idéztek volna elő Németországban, ha tehát kíséretükben egy nagy, haladó, demokratikus német kultúrközösség keletkezett volna, akkor Keller kétségkívül vezető helyet töltött volna be az így keletkező nagy német realizmusban. A *Zöld Henrik* egész koncepciója erre való ideológiai előkészület.

A forradalom meghiúsulása, a reakció időszakának német kultúrkrízise által ez a nagy nekifutás is meghiúsult: Kellert visszaszorította — szűkebb értelemben véve — a svájcira. Ezzel nem a közvetlen kérdésfelvetést és anyagválasztást értjük; ez alkalmasint az előbbi esetben is túlnyomóan svájci lett volna, habár döntő részei a *Zöld Henrik*nek Németországban játszódnak, habár Kellernek a győzelmes demokratikus forradalom Németországában való tartózkodása, élete egész másképp zajlott volna le és egész más írói konzekvenciái lettek volna. Keller élethangulatának különbözőségére Heidelbergben és Berlinben már utaltunk.

Ezt a különbséget szellemi, társadalmi-világnézeti értelemben értjük. Keller elveszti közvetlenül költői-emberi vonatkozását egy erőteljes társadalmi átalakulás nagy problémáihoz, amelyeket Rousseau a forradalom előtti Franciaországban együtt átélt és amelyeknek továbbvivésén aktívan együttdolgozott, azokhoz a problémákhoz, amelyeket Keller maga az imént idézett heidelbergi cikkében a realista irodalom elvárt nagy fellendülésének központi tárgyaiként jelölt meg. Alkotótevékenysége nem lehet többé küzdelem a demokratikus eszmények győzelméért egy nagy németnyelvű kultúrközösségben, nem lehet többé azoknak a heroikus feladat-kitűzéseknek a megformálása, amelyekről a heidelbergi forradalmi időben álmodott. Alkotótevékenysége immár összpontosul a régi törzsökös svájci demokrácia megvédéséért folytatott harcra a reakciós külföldről jövő fenyegetés ellen, a kapitalizmus által történő belső felbomlasztás ellen.

De még e visszavonulás ellenére sem lett Keller soha svájci „helyi költő". Egy hasonlóan széles és mély számotvetés a német kultúra problémáival,

mint amilyet a *Zöld Henrik*ben találunk, mindenesetre Keller későbbi alkotótevékenységében soha nem tér vissza. Későbbi korszakának társadalmi alapja, döntő kérdésfelvetése egyre kizárólagosabban a svájci demokrácia lesz a maga különlegességében. De Keller ehhez a problémához mégis ifjúkori fejlődése alapján nyúl. Vagyis, továbbvivője a német humanizmus problémáinak; létrehozza e problémák újjászületését a törzsökös svájci demokrácia szellemében. És még ott is, ahol Keller látszólag nem társadalmi, hanem tisztán személyes-emberi problémákat formál meg, látható ez az összefüggés, ez a továbbvivés: a német humanizmus demokratikus alapja egy német írónál sem kerül olyan világosan napfényre, mint Kellernél.

Keller történelmi pozíciója mint írónak egynémely tekintetben rokon tanítója, Ludwig Feuerbach helyzetével a német filozófia történetében. Ahogy emez a klasszikus német filozófia végét jelenti, úgy Keller alkotótevékenysége a klasszikus német irodalom végét fejezi ki. Ez a párhuzam nem korlátozódik felületi vonásokra. Mert ahogyan Feuerbach materializmusa egyszerre továbbvivését és felbomlását jelenti a klasszikus német idealizmusnak, úgy Keller realizmusa is egyszerre a betöltése és felbomlása Németország klasszikus irodalmi hagyományainak; Keller realizmusa a valóságban az, ami Heinénél csak ironikus felbomlasztás, csak program volt; a „művészi korszak" vége.

Csak Kellernél jelentkezik egy olyan egészen törzsökös, újszerű realizmus, amely lényege szerint valami más, mint a klasszikus kor realizmusa, amely a nyugat-európai realizmus első német sajátszerű irodalmi megfelelője. Keller e kor első és egyetlen német írója, akinél az irodalom új korszakába való átmenés nem jelent sem ellaposodást, sem provincializmust, sem a polgárság reakciós áramlataihoz való alkalmazkodást, sem kétségbeesetten önmagára irányított individualizmust.

Keller túlhaladása a „művészi korszak" tradícióin mély, a dolog lényegét érintő, nem formalisztikus, nem artisztikus csatlakozás a realizmus nagy tradícióihoz a fejlett demokratikus országokban. A német irodalom mind nagyobb mértékben közvetlen kortársa lesz az európai fejlődésnek. Keller azonban az egyetlen németajkú író, akinél ez a csatlakozás nem jelent érintettséget a kezdődő európai dekadenciától, melynek jegyei — hogy csak egy pár nagy példát hozzunk fel — Richard Wagnernél, Friedrich Hebbelnél vagy Conrad Ferdinand Meyernél világosan láthatók. Keller a német humanizmus eszményeit egy erőteljesen realisztikusan felfogott és megformált népéletbe viszi be; jobbanmondva: nagy realista művészettel mutatja meg, hogy ezek az események igazában egy demokratikus népélet életerős, érett gyümölcsei.

Természetesen Keller alkotó tevékenységében minduntalan megmutatkozik a problémafelvetés bizonyos szűkössége és egy rezignáció, mint alaphangulat. Ám de a rezignáció általános vonása a XIX. század nagy realizmusának. Ez újra és újra megmutatja, hogy a polgári humanizmus legszentebb eszményeinek keletkezése is, hajótörése is egyaránt szükségszerű. És Keller rezignációja — olyan okokból, amelyek, mint később részletesen ki fogjuk fejteni, alkotótevékenységének svájci szűkösségével függnek össze — méghozzá enyhébb, kevésbé kétségbeesett is, mint a XIX. század legtöbb nagy realistájáé.

Azért is enyhébb, mert a tőkés progresszus romboló volta az ő emberijének világában kevésbé erősen dühöng, mint Balzacéban vagy Dickensében. Ahol Keller — realista kérlelhetetlenséggel — a kapitalizmus előnyomulását észleli és felmutatja bomlasztó hatásait, széthullik a sajátosan kelleri világ.

A kelleri társadalomkonstrukció is tartalmaz, akár Balzacé, utópikus, a valóságban meg nem levő vonásokat; ez is jelentékeny mértékben nem-valóságos mintavilág, a múlt vonásaiból a jövőbe szőve. Nem reakciós, mint Balzac feudálszocialista metszésű tory-utópiái, sokkal szervesebben nő ki a svájci demokráciából, mint Balzacé a forradalom utáni Franciaországból. Ezért a feszültség utópia és valóság között Kellernél sokkal enyhébb. De éppen ezért nem vezet el nála ez a feszültség a kapitalizmus ábrázolásában ahhoz a „realizmus győzelméhez", amelyet Balzac kivívott. Mennél erősebben kell Kellernek, a realistának, a svájci valóság kapitalizálódását észlelnie, annál szárazabb, prózaiabb lesz ábrázolt világa és annál merevebben szembenáll egy elvont utópiával. A „szellemi állatvilág" költészetét megformálni meghaladja Keller lehetőségeit. A késői Keller megkísérli magát meggyőzni, hogy küzdelme nem reménytelen. Írói becsületessége fejeződik ki abban, hogy ez az önmagát-meggyőzni-akarása nem sikerül; de ez a küzdelem nem hoz költői gyümölcsöket már.

Utópia a múlt vonásaiból szőve: ez köti össze Kellert korának legjobb és legbecsületesebb német realistáival, teszem Stormmal és Raabéval. A különbség azonban az, hogy ezek egy olyan fejlődésre nyúlnak vissza, amelynek veresége már oly tökéletesen megpecsételődött, hogy az írók már semmi csalódásba sem ringathatják magukat felőle. Innen Raabe bátran humoros pesszimizmusa, akinél a szabadságharcok, a lengyel felkelés stb. öreg kiábrándult harcosai, mint egy más világból való kísértetek, értetlenül és megértetlenül ődöngenek a reakciós nyárspolgárországban. Innen Storm lírai önkorlátozása az emlékezések novellisztikájára, amelyről maga mondta: „A klasszicitáshoz bizonnyal hozzátartozik, hogy egy költő műveiben korának lényeges szellemi tartalma művészileg tökéletes formában tükröződik... és én mindenesetre be kell majd érjem egy oldalpáhollyal."

A kelleri realizmus nem ilyen oldalpáholy. Alkotótevékenysége magaslatán Keller számára megvan a lehetősége, hogy a törzsökös svájci demokráciáról olyan illúziókat tápláljon, amelyek a valóság realista visszaadásával összeegyeztethetőek, sőt, még hozzá is segítik ahhoz, hogy ezt a valóságot lényegében, sokoldalúan, gazdagon, legmagasabb lehetőségeit kibontakoztatva lássa. Ez a gazdag és sokoldalú életformálás egyik legfontosabb forrása Keller humorának, amely — ellentétben Raabéval vagy Reuterrel — nem kétségbeesésből, hanem, ellenkezőleg, eszményeihez való bizalomból, belső biztonságból fakad: abból a meggyőződésből, hogy a törzsökös demokrácia ereje képes lesz a tőkés fejlődés minden haladó gazdasági és kulturális mozzanatát magába felvenni, szervesen feldolgozni, hogy a kapitalizmus csak megedzi, de nem dúlja szét. Persze ez a képzelt biztonság huzamosan nem tartható. Egyre mélyebb árnyékok vetődnek a kelleri vágyvilágra. És minthogy ereje költőileg is a bizalomérzésben és nem az elkeseredett kárörvendő leleplezésben van, ezzel megkezdődik művészetének hanyatlása.

Ezzel felvázoltuk a körvonalait irodalmi helyzete egyszeriségének mind jó, mind leszűkítő értelemben véve. Ezért jelenti alkotótevékenysége a benne túlnyomó jelentős új vonások ellenére a klasszikus német irodalmi fejlődés lezárását, nem egy új fejlődés kezdetét. Ez a megállapítás — mint később látni fogjuk — semmiképpen sem zárja ki a kelleri mű költői, társadalmi és emberi tartalmának mély és a széles jövő számára termékeny eredményeit.

Éppen itt ragadható meg kézzelfoghatóan a negyvennyolcas forradalom vereségének hatása a német szellemi fejlődésre. Gondoljunk megint Feuerbachra: Németországban egy nagy fejlődési vonal lezárását jelenti; utána a filozófia romlásnak és hanyatlásnak indul. De ez a fordulat nem Feuerbach filozófiájának tartalmából következik. Hiszen Oroszországban befolyása a gondolkodás egész területén egy nagy fellendülés kiindulópontjává lesz a forradalmi demokrácia számára. Hogy Németországban Feuerbachra semmi sem következett, Oroszországban ellenben Csernisevszkij- és Dobroljubov-rangjabeli gondolkodók, az tehát kizárólag a két országbeli demokratikus fejlődés különbözőségén múlik.

Akármilyen nagy párhuzamosságokat mutat is Keller és Feuerbach sorsa, ezt az összehasonlítást mégsem szabad mechanikusan túlfeszíteni. Mert Feuerbach 1848 után nem fejlődött filozófiailag tovább; németországi hatása is mindinkább megapad, és csaknem teljes elhagyatottságban és elfeledettségben hal meg. Keller írói kiteljesedése viszont a forradalom veresége utáni évtizedekben megy végbe, és műve, mint már mondottuk, kezdettől fogva elismert helyet vív ki. Ezt a fejlődési lehetőséget, ezt a képességet arra, hogy termékenyen hasson, Keller svájciságának köszönheti. Ez éppolyan igazi és mély, még ha — olyan okokból, melyeket itt kifejtettünk — kevésbé világtörténelmi is, mint Rousseaué. De a legmagasabb lehetőségek kibontakozatlan volta itt is kevésbé az emberen, mint inkább a történelmi menetén múlik. Keller svájciság, önmagát fenntartó erejének forrása tehát egyszersmind egy fejezet a német demokrácia tragédiákban gazdag élettörténetéből.

3

Népiség

Keller népisége folytatása a klasszikus német humanizmus hagyományainak: újra és újra megmutatja a műveltségnek, az általa való emberi kiművelődésnek eleven, életet keltő hatalmát. A német klasszika ebben az értelemben az életért dolgozik. Mégis csupán legnagyobb képviselőiben tudja magát élet és műveltség mély és szerves egybefüzöttségének ezen a szintjén fenntartani. Csakhamar azonban — ez hatása az írók elszigeteltségének a hátramaradott Németországban — az irodalmilag megformált művelődési problémák kezdik elveszteni eleven gyökereiket a társadalomban és a népben. Ez a veszély már megmutatkozik Tieck novelláiban, amelyek némely tekintetben bevezetik

Németország realista fejlődését, megmutatkozik Immermann regényeiben is. Az Ifjú Németország tendenciairodalmában ez a gyökértelenség üres irodalmársággá fajul.

Másrészt a német népi irodalomban újra és újra fellelhető egy művelődésellenesség tendenciája. Gyökerei a svájci Gotthelf esetében az ő reakciós politikai álláspontjában vannak. A reakció korszakában létrejön Németországban egy humorba burkolt közömbösség a műveltséggel szemben. A provincializmusban megrekedt írók ösztönösen érzik a néptől való idegenségét annak a műveltségnek, amely a politikailag reakciós, gazdaságilag kapitalizálódó Németországban uralkodó lesz. De csak ritkán van meg ez a képességük, hogy ezzel az álműveltséggel egy valóságosat szegezzenek szembe: ezért gúnyolják ki oly gyakran a műveltséget egyáltalán, ábrázolják úgy, mintha semmilyen kapcsolata sem lenne a népélettel, felesleges lenne e népélet számára. Fritz Reuter például bemutatja, hogy Bräsig bácsi kétségbeesett barátját, Hawermannt hogyan akarja olvasmánnyal szórakoztatni. Véletlenségből egy kötet Arisztofanész kerül a kezükbe, és Reuter mármost kettős gúnnyal — a műveletlen mecklenburgiakon és a felesleges műveltségen — rajzolja meg mindazt a komikusat, ami ebből az olvasmányból kifolyólag adódik.

Keller ugyan nem polemikusan, de alkotóként ellene fordul mindkét tendenciának. A művelődési problémák számára alakjai emberi növekedésének szerves alkotórészei, fontos, fordulópontokat előidéző mozzanatai. A *Zöld Henrik* fejlődésében útja Jean Paultól Goethéig, az ismeretsége Homérosszal és különösképpen a feuerbachi filozófia elsajátítása emberileg-erkölcsileg döntő szerepet játszik. De, azt mondhatnók, a *Zöld Henrik* hőse, ha a nép gyermeke is, mégiscsak művész, festő; a művelődési problémák szerepe életében megfelelne tehát a goethei stílű nevelődési regénynek. De nem beszélve arról, hogy a *Meister Vilmos*ban is Shakespeare nem mint irodalmi jelenség, hanem mint az élet egy hatalma van megformálva, ez a nevelődési regény Kellernél Goethéhez képest már határozottan „plebejizálva" van, közelebb hozva a nép legszélesebb rétegeinek életéhez.

Ezért a műveltség jelentősége az emberi növekedés szempontjából Kellernél merőben népi alakok esetében is megvan. Regine, a szolgálólány számára az *Az ifjú csodakürtje* népdalgyűjteménnyel való ismeretsége új fejlődési fokot jelent, és Judit, a *Zöld Henrik*beli bölcs parasztasszony, fiatal barátja, a regény hőse révén megismeri Ariostót, benne az élet tükrét látja és ujjong ennek az életképnek világosságán és áttekinthetőségén.

Keller egész műve tele van ilyen példákkal. A kezdődő irodalmi dekadencia idejében ez olyan vonás, amely csaknem egyedülálló. Csak a forradalmi proletariátus irodalma kapcsolódik megint a nép mindig eleven művelődésszomjához, eleven művelődésképességéhez, mutatja meg, hogy a nép tehetséges gyermekeinek emberi és erkölcsi fejlődése számára a nagy kulturális örökséggel való kapcsolatbalépés hogyan jelent újra meg újra mély, növekedést serkentő megrázkódtatást. A nagy szocialista realista, Maxim Gorkij ezt az örökséget átvéve olyan fejlődéshez kapcsolódik, amelynek utolsó németországi képviselője Gottfried Keller volt.

Keller népisége tehát sohasem provinciális korlátozás eredménye. Keller,

mint minden igazi népi író, egyszerre művész és pedagógus. Pedagógiai szándéka azonban éppen az igazi és legmagasabb kultúrának ez a szerves összefűzése a közvetlen népélettel. Ezért formálja meg ilyen tendenciák pozitív és negatív példaképeit, és minden becsületes és derék ember Keller világában egyfajta Meister Vilmos, ha kedvezőtlenebb anyagi és kulturális feltételek között is. Keller pedagógiai szándékával egybehangzik a művészi: a jelenkori ember, a jelenkori népélet átfogó, mindenoldalú ábrázolása, s ebben az ő szemében a mindenoldalúság egyértelmű a legmagasabb lehetőségeknek az emberben való kibontakoztatására irányuló tendenciával.

E módja művelődési problémák megformálásának a legszorosabban összefügg Keller általános felfogásával az emberi társadalom fejlődéséről. Ezért mint népi író nem leegyszerűsítő, nem lapos népszerűsítő. Nem leereszkedik a néphez, hanem mélyen meg van győződve, hogy mindaz, ami nagyot az emberiség fejlődése eddig létrehozott, a népéletből keletkezett és ezért megfelelő módon mindig újra visszavezethető a népéletbe. A klasszikus irodalmat, a műveltek irodalmát nem választja el a népnek szánt írásoktól, amint ez az ő idejében általános szokássá kezd lenni.

Nagyon jellemző erre levélbeli polémiája novellájának, a *Falusi Romeo és Júliának* kezdősorairól az annakidején nagyon népszerű Berthold Auerbachhal, kedvelt falusi történetek szerzőjével. Keller az elbeszélését, hogy megmagyarázza a cím célzását a shakespeare-i tragédiára, a következő szavakkal kezdi: „Elbeszélnünk ezt a történetet haszontalan utánzás lenne, ha nem valóságos eseten nyugodnék, bizonyságául, hogy milyen mélyen az emberéletben gyökeredzik mind az a mese, amelyekre a nagy régi művek épültek. Az ilyen meséknek nem nagy a számuk; de folyvást megjelennek új köntösben megint, és kényszerítik ilyenkor az ember kezét, hogy lerögzítse őket."

Auerbach bírálja a novella címét. „Arra az irodalmár-irodalomra" emlékezteti őt, „amely nem az életből indul ki, hanem a nyomtatott világból és emlékeiből..." Keller tiltakozása ez ellen az ítélet ellen nagyon jellemző rá. „Először is az, amit mi magunk írunk, az is papírra van nyomva és erről az oldaláról a papírvilághoz tartozik, és másodszor is Shakespeare, bár ki van nyomtatva, mégis csak az élet maga és nem élettelen reminiszcencia."

Hogy így elutasítja az olyan tendenciákat, amelyek úgy gondolják, hogy népiek, ha a népet és a nagy irodalmat mesterségesen elválasztják egymástól, amelyek a nagy művészet igazi elevenségét, igazi népiségét nem látják és ugyanakkor vakok a népéletbeli nagy lehetőségekre is, ez Kellernél nemcsak a provincializmus elhárítása, hanem ugyanakkor védekezés az irodalom dekadens túlfinomulása és az élettől való elzárása ellen. Keller újra és újra vizsgálja állandó kölcsönhatásukat, a népélet termékeny elemeinek felszállását a legmagasabb irodalomba és megtermékenyülését e műveknek a népbe való leszállása által. Számára a kultúra fejlődése ennek a fentnek és ennek a lentnek az eleven dialektikus kölcsönhatása. Ebben az összefüggésben hangsúlyozza egy Hettnerhez írt levelében az irodalmi eredetiség viszonylagos voltát: „Egyszóval, nincs egyéni szuverén eredetiség és újszerűség, ahogyan ezt a vadzsenik és beképzelt szubjektivisták értik. (Bizonyíték: Hebbel, aki zseniális, de éppen mert teljességgel újszerűséghajhászó, oly szerfelett rossz meséket talál ki.) Új — mély

értelemben — csak az, ami a kultúra mozgásának dialektikájából származik. Így Cervantes új volt a Don Quijote felfogásában . . ."

A pedagógiai és művészi tendenciák egysége Keller realizmusában: az író felelőssége a nép előtt, hogy a haladó kultúra egészét maradéktalanul, érthetően és meggyőzően megformálva átadja neki. Ebben Keller abból a mélyen demokratikus előfeltevésből indul ki, hogy minden erkölcsileg derekast, ha művészileg helyesen, realisztikusan és igazan adják elő, megért a nép is. Keller, a nép nevelője rémülettel látja, milyen ügyesen propagálja demagógiához folyamodva eszméit a reakció, és milyen gyenge, néptől való idegensége következtében, a legtöbb haladó író ellenpropagandája. Egész irodalmi tevékenysége a nép ilyen politikai és társadalmi, morális és érzelmi megacélozásának szolgálatában áll. S itt törzsökös demokrata beállítottsága látható abban, hogy számára az emberi-erkölcsi haladás egyértelmű a reakciós előítéletek ideológiai leküzdésével.

Ennek a realizmusnak a keletkezésében Feuerbach volt Keller sorsdöntő nevelője. Mindenekelőtt azáltal, hogy Kellerben minden túlvilágiságot, mindent, ami túlmegy a valóságon, megsemmisített. A csatlakozás Feuerbachhoz tehát Keller számára elsősorban minden hamis poézis elvetését jelenti; minden poézisét, amely az életet kívülről ékesítené, nem pedig magából az életből nő ki. Keller általában a vallásos nézetek maradványaival szemben, hacsak az illető emberben szubjektíve becsületesen és képmutatás nélkül élnek tovább, nagyon türelmes. A művészi alkotótevékenységről azonban közvetlenül a feuerbachi filozófia elsajátítása után a következőt írja egy barátjának: „Csakhogy a művészet és költészet számára mostantól kezdve nincs üdv többé tökéletes szellemi szabadság és a természetnek minden mellék- és hátsógondolat nélküli egész izzó megragadása nélkül, és én szilárdan meg vagyok győződve, hogy egy művésznek sincs többé jövője, aki nem akar egészen és kizárólag haladó ember lenni." Ezzel a harcias evilágisággal a művészetben Feuerbach filozófiája Kellert Goethe írói vágányaira vezette.

Keller sohasem lett harcos ateista, mint az orosz Feuerbach-követők, de nem is tette soha magáévá az ötvenes évek német materialistáinak, egy Ludwig Büchnernek vagy Vogtnak lapos érveit. Feuerbach mindenesetre átadta neki a létnek a tudattal szembeni elsőbbségéről való meggyőződést; Feuerbach itt minden valódi realista gyakorlatát filozófiailag tudatossá tette Kellerben.

Mint realista író azonban Keller túlmegy a feuerbachi materializmus határain. Hiszen az embereket társadalmi vonatkozásaikban formálja meg, és ahhoz, hogy ezeknek a vonatkozásoknak belső kölcsönhatását átfogóan és mindenoldalúan ábrázolhassa, az, amit Feuerbach a társadalmi élet materialisztikus alapjáról adhatott neki, túlságosan is szűkös lett volna. E korszak német materialistáinak puszta megállapítása: „Az ember az, amit eszik", ebben a maga mechanikus egyoldalúságában az élet és irodalom számára valótlanságba csap át.

Keller, az író realista gyakorlata persze az emberi élet egy ilyen erőteljesen hangsúlyozott materialisztikus meghatározottságából indul ki, de ezt a maga vaskosságában csak félighumorisztikusan ábrázolt határesetekben formálja meg. Így különösen humorosan és vonzóan a *Tükör, a cica* mesében, amely-

ben a bölcs kandúr az éhség idejében méltóságát és eszét veszti és szerződést köt Pineiss városi boszorkánymesterrel: felhízlaltatja magát, hogy aztán háját varázscélokra átengedje. Mihelyt azonban megint jól táplálkozott, visszatér egészséges esze és mármost ő szedi rá a városi boszorkánymestert. Hasonló, ugyancsak humorisztikus ábrázolást találunk a *Zöld Henrik*ben, amikor a gyermeki hős öntudata szoros összefüggésben jelenik meg azzal, hogy mennyi pénz van kiadnivaló a zsebében nyalánkságokra és gyerekes hencegésekre.

Ezzel Keller bizonyos tekintetben megad egy materialisztikus megalapozást az embereknek létalapjuk által való meghatározottsága számára. Mihelyt azonban valóságos társadalmi és emberi problémákról van szó, Keller rendkívül bonyolódott belső kölcsönviszonyokat él át és formál meg lét és tudat között, anélkül, hogy ebben a lét elsőbbségét szem előtt tévesztené, tehát mint realista, világnézetének konkrét betöltésében messze túlmegy mesterének filozófiáján.

Első Feuerbach-lelkesedésében Keller azt hiszi, hogy az új világnézet morális forradalmasodást fog benne kiváltani, hogy az ember a materialista ateizmus révén az eddiginél nagyobb morális magaslatot érhet el. Csakhamar látja azonban, hogy az új világnézet által — mint minden csak gondolkodását érintő változás által — az ember lényegi magva nem formálható át, hogy ehhez magának az életnek, magának a létnek átalakítása szükséges. Ez által a korlátozás által ugyan Keller mint Feuerbach követője elveszti harcias jellegét, de egyszersmind messze eltávolodik attól a túlfeszítettségtől, amely az ateista világnézetben a XIX. század második felének kifinomodott értelmiségijeinél meg szokott lenni. Jacobsen Niels Lyhnéje például kétségbeesetten heroikus, szubjektivista módon túlfokozott harcot vív ateizmusának igazolására. Ennek a harcnak azonban nála az az előfeltevése, hogy az ateizmus a világot költőietlenné tenné, míg Keller számára a feuerbachi világnézet éppen a lét veleszületett költészetének életrekeltését jelentette.

Éppen itt látható megint világosan a svájci demokrácia befolyása Keller világnézetére és alkotótevékenységére. A feuerbachi materializmusnak a demokratikus forradalommal való eredeti egybekötöttsége mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy a világnak istentől való megfosztása egyúttal a valóságos, földi, mindenoldalúan kibontakozott embernek, az emberi személyiség teljes kifejlődésének követelését rejti magában. A reakció Németországában ennek a követelésnek a teljesíthetetlensége hamarosan megmutatkozik, és ott, ahol egy író a tőkés társadalom fejlettebb formájával áll szemben, és gondolatilag és íróilag le akarja küzdeni, szükségképpen eltűnik mind a lét veleszületett költészete, mind a mindenoldalú ember megvalósulásának lehetősége. Itt mármost jacobseni következtetések csaknem elkerülhetetlenek, és ezek még íróilag sokkalta jobb eset, mint a német materialisták lapos közömbössége.

A svájci demokrácia, és különösképpen ahogyan fejlődési perspektíváját Keller felfogja érett férfikorában, ezzel szemben a mindenoldalú emberre irányuló követelést a magán- és a közélet megformálásának középpontjába állítja. Ezáltal tudja Keller epikája azt az életigenlést, azt a demokratikus reményteliséget költőileg visszatükrözni, amely Feuerbach korai filozófiai írásaiban olyan magával ragadóan jutott kifejezésre.

Így a kelleri epika a valóságos, az érzéki élet költészetévé lesz. De ez a költészet nem jelent tapadást a kicsinyes tényszerűséghez. A *Zöld Henrik*ben Keller nagyon a lényegesre tapintó leírását adja annak, amit költőinek nevez:

„... mert ugyanaz a törvény az, amely a különböző dolgokat költőivé, illetve létezésük visszatükrözésére érdemessé teszi; de egy s más olyannak a vonatkozásában, amit eddig költőinek neveztem, megtanultam most, hogy a megfoghatatlan és lehetetlen, a kalandos és szertelen nem költői, és hogy amint ott (ti. a képzőművészetben, L. Gy.) nyugalomnak és csendnek kell uralkodnia a mozgásban, úgy itt (az irodalomban, L. Gy.) csak egyszerűségnek és becsületességnek a ragyogás és az alakok közepette, hogy valami költőit, vagy, ami ugyanazt jelenti, valami elevent és ésszerűt hozzunk létre...

... ezért a művészek csak abban különböznek a többi emberektől, hogy a lényegeset tüstént látják és értenek hozzá, teljében ábrázolják, míg a többieknek újra fel kell ezt ismerniök és elcsodálkoznak rajta..."

Az élet lényeges mozzanatainak ábrázolásbeli világossága és telje az alapelve a kelleri realizmusnak. Ezért látja Keller Jeremias Gotthelf költői nagyságát abban, hogy anyagát mindig kimeríti, vagyis, emberileg lényeges témákat választ és teljesen kihoz belőlük minden meghatározást, melyet lényegük szerint magukban foglalnak.

Az irodalomnak Keller szerint az élet lényeges mozzanatainak e világos és áttekinthető visszatükrözése útján kell hatnia, és nem kiagyalt szubjektív érdekességek útján. Berlini korszakában, amikor Keller elméletileg és gyakorlatilag nagyon behatóan foglalkozott a drámával, és drámairói pályafutásra készült, ezt írja eszményéről egyik barátjának:

„Időközben elvemmé tettem a legnagyobb világosságot és egyszerűséget: semmi intrikát és bonyodalmat, semmi véletlent, hanem emberi szenvedélyek és belsőleg szükségszerű konfliktusok tiszta egymásrahatását; emellett azt, hogy a néző a lehető legteljesebben áttekintse és előrelássa, ami jön és ahogyan jön; mert csak ez lehet igazi és nemes élvezet a számára."

A kelleri realizmusnak ezek az elvei érvényesek az egyes alakok megformálására is. Amikor Gotthelfnél különösen dicsérően emeli ki, hogy nem alkot jellem nélküli alakokat, úgy ezt a realizmusnak ebben az esztétikai értelmében érti, és nem úgy mintha kötelessége lenne csupa problémátlan pozitív alakot ábrázolni. Keller gyűlöli a modern pszichologikus túlfinomítást, melynek révén az alakok emberi-erkölcsi körvonalai veszendőbe mennek, megveti korának német álrealizmusát, amely megelégszik az emberek közvetlen felszínével, és nem vállalkozik rá, hogy lényegüket kitapasztalja azzal, hogy olyan cselekvések elé állítja őket, amelyekben magvuknak — jóban és rosszban, derekasságban vagy alantasságban — teljes tartalma szerint le kell lepleződnie.

Keller Shakespeare-ért való lelkesedésének éppen itt van a forrása. A *Duzzogó Pongrác* című novellájában egy Svájcból kivándorolt, Indiában angol katonává lett svájci kispolgárral Shakespeare-t olvastat, és a nagy realizmus rá gyakorolt lenyűgöző benyomását közvetlenül vele magával, naivul, előadatja. A leírás ebből a szemszögből félig humorisztikus, esztétikai tartalma azonban Kellernek a valódi realizmus melletti oly világos hitet-tevését fejezi ki, hogy ezt a helyet is részletesen közölnünk kell:

„Ez a kísértő hamis próféta szépen a pácba juttatott. A világot ugyanis minden irányban teljességgel egyetlennek és igaznak ábrázolja, ahogy csakugyan az is, de csak ahogy az egész emberekben az, akik jóban és rosszban teljesen és jellegzetesen űzik létezésük és hajlamaik mesterségét, és emellett átlátszóak mint a kristály, mindegyikük a legtisztább vizű a maga nemében, úgyhogy ha rossz irkászok a középszerűségnek és színtelen felemásságnak a világát bírják és festik, és ezáltal hígeszűeket tévútra vezetnek és ezer jelentéktelen csalatkozással töltenek meg, ő viszont éppen az egésznek és sikerültnek a világát bírja a maga módján, vagyis ahogyan lennie kell, és ezzel jóeszűeket vezet tévútra, ha a világban ezt a lényeges életet hiszik látni és viszontlátni. Ah, szép itt a világon, csakhogy sohasem ott, ahol éppen vagyunk, vagy akkor, amikor élünk. Vannak még vakmerő gonosz asszonyok elegen, de Lady Macbeth szép alvajárása és kis keze ijedt tördelése nélkül. A méregkeverőnők, akikkel mi találkozunk, csak arcátlanok és megátalkodottak, és még meg is írják történetüket vagy szatócsboltot nyitnak, ha kiállták büntetésüket... Itt egy vérengző, Macbeth démonikus és mégis megint annyira emberi férfiassága nélkül, és amott egy Harmadik Richárd, ennek elmésssége és ékesszólása nélkül... A mi Shylockjaink ki akarják ugyan a húsunkat metszeni, de soha már nem fognak készpénzkiadást kockáztatni ebből a célból, és a mi velencei kalmáraink nem valamilyen vidám pénztelen barátjuk miatt kerülnek veszedelembe, hanem szimpla részvényszédelgés miatt, és aztán a legkevésbé sem tartanak olyan szép mélabús beszédeket, hanem egészen buta arcot vágnak hozzá. De voltaképpen, mondom, mind az ilyen emberek ugyan a világon vannak, de nem olyan takarosan együtt, mint ezekben a költeményekben; sohasem talál egy talpig gazfickó egy fegyverfogható talpig férfira, soha egy teljes bolond egy feltétlenül bölcs vidámra, úgyhogy nem kerülhet sor valamirevaló szomorújátékra, sem jó komédiára."

A realizmus tehát Keller számára az élet kimerítő telje, a teljesen kibontakozott önmozgása a tragikus vagy komikus beteljesedésig. A költőinek és a népnevelőinek egysége Kellernél abból adódik, hogy a maga népi és demokratikus érzületében csalhatatlan mércéje van az igazira és hamisra az emberben, a derekasra és az alantasra. Cselekmény és jellemzés epikusan kimerítő keresztülvivése nála magától eredményezi minden üresnek leleplezését, minden emberi derekasság igazolását: egy igazi, de tiszta belső dialektikáját zavartalanul kibontakoztató élet megformálását, amelyben az egyes véletlenek a valóság e lényegi dialektikájának hordozóivá lesznek.

Keller azonban nemcsak a véletlennek ebben a fölényes kezelésében „shakespeareizál", abban hogy fesztelenül alkalmazza kiindulópontjául és költőileg feloldja az alakok kimerítő jellemzése által, amely a véletlent puszta alkalommá teszi az emberek szükségszerű lényegének leleplezésére. Költői dialektikájának tragikus és komikus kérlelhetetlenségében is Shakespeare tanítványa.

Ez a kérlelhetetlenség semmiképpen sem jelent előszeretetet kegyetlen vagy brutális jelenetek ábrázolása iránt. Ez a dekadens vonás fellép Keller jelentős kortársánál, Conrad Ferdinand Meyernél. Keller azonban mély ellenszenvet érez az általa különben nagy tehetségűnek elismert író módszere iránt.

Keller kérlelhetetlensége objektív visszatükrözése az élet tovahaladásának az egyed, a társadalomnak a tragikusan összebonyolódott vagy komikusan arcátlan egyének felett. E társadalmiság elve nem egyéb, mint a humanisztikusan eszményített törzsökös demokráciáé. Művészileg a fentemlített shakespeare-i értelemben van kigondolva: mindig lényeges talál lényegesre.

A kelleri realizmus tehát semmiképpen sem az élet egyszerű visszaadása, úgy ahogyan az közvetlenül megjelenik. És ez nemcsak költői okokból van így. Keller szereti az életet általában, és egészen különösen szereti sajátos svájci formáját. De ez a szeretet sohasem kritikátlan, éppenséggel nem dicsőíti fel a fennállót, még a svájci demokráciában fennállót sem.

Keller utópiája Svájcra vonatkozólag csak abban áll, hogy azt hiszi, ebben az életben benne rejlik az erő, hogy a belső társadalmi fenyegetéseket magától leküzdje. De látja nagyon tisztán mind ezeket a veszélyeket, mind a megmerevedett és eltorzult társadalmi és erkölcsi vonásokat a svájci demokráciában, és kérlelhetetlen realizmussal ábrázolja őket. A magán- és közéleti polgárerényért, a becsületes derekasságért való lelkesedése sohasem esik a puszta legalitás vagy a polgári erényben való nyárspolgári tetszelgés feldicsőítésébe. A polgári derekasság Kellernél a felvilágosítók etikájának gondolati-morális továbbvitele, költői ellentétének nem egyszerűen bűntett vagy éppen a törvények megszegése a neve, hanem emberi alantasság, hazugság, képmutatás, öncsalás stb.

A legvilágosabban látható ez az összefüggés a felvilágosodás társadalom- és morálkritikai hagyományaival a *Három igazságos fésűkészítő* című novellájában. Itt Keller nagy megformálói gazdagsággal variálja Mandeville morálelméletét, hogy tudniillik egy erkölcsös emberekből álló társadalomnak lehetetlen lenne léteznie. Míg a könnyelmű seldwylaiak, persze a legkülönfélébb komikus és tragikomikus súrlódásokkal, azért valahogyan megférnek egymással, a három mesterlegény emberileg alacsony elvont „erényessége" komikus katasztrófához vezet. És megfordítva, Keller megmutatja, hogy igaz és tisztességes emberi mag esetén, ha valaki belecsúszik is egy hamis, a meggyalázó határát súroló szituációba, az emberi tisztesség révén mégis nyílik kiút *(Ruha teszi az embert)*.

A „sors" Keller novelláiban tehát újra és újra az embernek ez a legbelsőbb morális magva. A Feuerbach-tanítvány Keller nagyon pontosan ismeri és megformálja a társadalmi viszonyok hatalmát. De egyszersmind tudja, hogy hasonló viszonyok és események különböző emberekre különbözőképpen hatnak. És minthogy nem a fejlődés költőileg unalmas társadalmi átlagát formálja meg, mint később a naturalizmus, hanem ezt a konkrét, dialektikus kölcsönhatást társadalom és egyén között, az egyes emberek morális magvának döntő jelentőség jut ki.

Ez Kellernél azonban nem a morális nézetek valami individualista relativálását jelenti. Ellenkezőleg éppen egy individuálison felül álló morál kérlelhetetlen szigora teszi lehetővé a valóságos individualizálást. A morál kérlelhetetlen szigora Kellernél egybeesik azzal az epikai követelménnyel, hogy az anyagot teljesen ki kell meríteni: morálja megkívánja, hogy az ember magvának derekassága vagy alantassága megméressék, és ennek megfelelően megítéltessék. Az anyag epikai kimerítése megkívánja, hogy az alakokból és a helyzetek-

ből minden bennük foglaltat kihozzanak, hogy a rejtett lényeg láthatóan felszínre kerüljön, és így az ember lényegének a hozzámért sors jusson osztályrészül. Keller esztétikája és morálja maradéktalanul egybevág ebben a realizmusban.

Keller humora szorosan egybefűződik moráljának és művészi kompozíciósmódjának kérlelhetetlenségével. Nem érzelgős „megértés" emberi gyengék iránt, nem mosolygós szépítése rútnak, az élet prózájának, mint legtöbb német kortársánál. Amikor Fritz Reuter a szabadságharcok utáni reakció korszakában elszenvedett fogságának humorisztikus leírásához egy ajánlás-költeményt ír, és ebben ezt mondja: „S fügét szakítottam bogáncsról", akkor szabatosan kimondja a szöges ellentétet az ötvenes-hatvanas évek német humorisztikus irodalma és a kelleri humor között. A valóságnak ez az átköltése, az élet förtelmességeinek ez a megszépítése, éles sarkainak ez a lecsiszolása Kellertől teljesen távol áll. A bogáncs az ő szemében, ha lényegét mégannyira „shakespeareizálva" túlfokozza is, mindig csak bogáncs marad.

Keller humora felszínre hozza meghatározott típusok lényegét, melyeknek rejtett nevetségessége ezáltal lelepleződik és a monumentálisig fokozódik. És Keller minden ezen a módon leálcázott lényegnélküliséget vagy alantasságot kíméletlen homéroszi kacaj tárgyává tesz. Az effajta kigúnyolásban Keller éppolyan rettenetes, mint Shakespeare, Cervantes vagy Molière.

És abban is hasonlít rájuk, hogy különben igaz és derekas, különben igenlésével találkozó alakokat ugyancsak kíméletlenül nevetség tárgyává tesz, ha az illető alak mégannyira a szívéhez nőtt is. Tudja azonban azt — amit Lessing Rousseau kritikájával szemben az Embergyűlölő molière-i megformálása kapcsán megállapít — hogy ez a nevetés nem az egész alak és végképp nem a magvát alkotó morális elv ellen irányul, hogy ezáltal a komikus által az ilyen alak emberi derekassága nem szűnik meg, hogy az, hogy nevetünk rajta, rokonszenvünket iránta nem semmisíti meg. Hiszen ez a rokonszenv éppúgy a valóságon, az ilyen alak vele együttesen átélt cselekvésein, az ezekben megnyilatkozó emberi tulajdonságokon nyugszik, mint azok a komikus vonások, melyeknek kérlelhetetlen ábrázolása nevetésre késztet bennünket. Éppen az ember mindenoldalú és realista ábrázolása teszi lehetővé az olvasó ilyen ellentmondásosan sokoldalú viszonyát a költői alakokhoz.

Az olvasó így érezhet, mert maga a költő és teljesértékű alakjai a maga ellentmondásosságában, emberi tökéletesség vagy derekasság és komikum szétválaszthatatlan elegyében szeretik az életet. Kiváltképpen Keller legértékesebb nőalakjai tettek szert erre a vonásra. Szeretetük mindig megvilágosult, az összes gyengéken tisztán keresztüllát, minden emberi eltévelyedést keményen elítél, és mégis szilárd és tartós a bizalomban a biztos ösztönnel választotthoz. Ezekben az alakokban, Juditban és Dorottyában a *Zöld Henrik*ből, Lucie-ban az *Epigramm*ából, Marie Salanderban a *Martin Salander*ből a kelleri humor a morálisan erős és az életben biztosan álló emberek felszabadító nevetéseként jelenik meg. Annak az igazi humanizmusnak a humora ez, amely a legmélyebben meg van győződve minden lényege szerint igaz ember megmenthetőségéről, és tudja, hogy a nevetés egyike azoknak az emberi fegyvereknek, melyeknek segítségével ezt a magot valóban ki tudja fesletni.

De ezen túlmenően van a kelleri humornak egy tisztán művészi oldala is. Keller szereti az életet, hisz az igazságosságban és a létezés egy végső értelmében. Ezért nemcsak arra érzi magát jogosultnak, hogy kicsi magateremtette világában realisztikusan „shakespeareizáljon", lényeget lényeggel ütköztessen össze, hanem ez az öröme az életen átcsap egy művészi örömbe a jellegzetesen. Az emberi alantasság jellegzetes vonásain is. Azáltal, hogy Keller minden negatív jellemet végleges konzekvenciáiig vezet, egyúttal nagy művészi öröme telik azokban a groteszk és fantasztikus lehetőségekben, amelyek az anyag egy ilyen végletes kimerítésekor adódnak. Így Keller a legkülönfélébb, legvalószínűtlenebb, legkihegyezettebb helyzeteket találja ki, hogy az ilyen alakok összes vonásait teljesen napvilágra hozza. Kimeríthetetlen az ilyesféle komikus sajátságok megrajzolásában. De még a leggroteszkebb fantasztikum sem vezeti soha ki a fővonalból, a lényegesnek a kimunkálásából; az arabeszkben sohasem támad egy csak artisztikus, romantikus élvezete. Hogy Theodor Fontane ezért Arnimmal hasonlítja össze, ez azt mutatja csak, hogy már ez az okos és kiváló író is kezdi olykor az irodalmat felszínes-formalista módon megítélni.

E groteszk-fantasztikus túlhajtásoknak a lényegi mesével való egysége költőileg kifejeződik abban, hogy Keller sohasem csak festői környezetleírásokat vagy pedig alakleírásokat ad. Az ilyen groteszk-fantasztikus „leltárak", mint Züs Bünzlin, a túlajzott vénlány szobája a *Három igazságos fésűkészítő*-ben, mint John Kabys felszerelése a *Maga szerencséjének kovácsá*ban, a cselekmény által való eleven jellemzés igazi epikus, novellisztikus eszközei. Éppen az ilyen „túlhajtások" által ér el Keller ott is, ahol társadalmilag szűk és kicsinyes környezetet rajzol, epikus nagyvonalúságot; a belsőnek és a külsőnek teljes és mégis nagyon bonyolult, ellentmondásos, változatos egysége embereinél, fellépésük, ruházatuk, viselkedésük, berendezkedésük stb. által való kimerítő jellemzésük hozza létre — persze gyakran groteszk-fantasztikus módon — az élet azon teljességének képét, melyen minden nagy epikus hatás nyugszik.

4

Rezignáció

Ez a kelleri sajátszerűség egy nagyvonalú-epikuslégkör megalkotásában, a valóság belülről való költőivé tételében, szükségképpen igen megdöbbentően hatott kortársaira. S ténylegesen a kelleri realizmusnak ebben a természetében Kellernek mint egy fejlődés betetőzőjének történelmi helyzete fejeződik ki. A kortársak azonban modorosságnak és szeszélynek tekintették. Theodor Storm, aki általában rendkívül nagyrabecsülte Keller művészetét, zavaró momentumot lát benne. Goethe mondását — „A költőnek is meg kell legyen a maga öröme" — idézi Kellerrel, s szerinte az olvasó általában bizonyára türelmesen kivárja, amíg Keller eleget nem tett e szeszélyének, ámde gyakran fel is lázad ellene. A példa, amelyet Storm idéz — három csirkefogó groteszk

megbüntetése és megszégyenítése a *Szegény bárónő* című novella végén — teljesen helytelen. Hiszen itt Kellernek a komikumban való, előttünk ismeretes kérlelhetetlensége jut csak kifejezésre, mindenesetre olyan oldala ez, amely a lágy és érzékeny Stormot érthetően sérthette. De a művészet valódi logikáját itt Keller képviseli, nem pedig Storm.

Ebben a bíráló levélben mindamellett van egy finom és találó megfigyelés: Storm úgy véli, hogy Kellernek ez a sajátszerűsége szorosan összefügg azzal a lemondó hangulattal, amellyel csaknem minden jelentős műve zárul; kedvenc alakjai soha nem találják meg életük beteljesedését, hanem hősies lemondásban élik le napjaikat. Stormnak ez a megjegyzése közvetlenül csak arra vonatkozik, hogy Keller költészetében személyes életsorsa tükröződik vissza. De egy költőileg ily lényeges vonás nem lehet csupán személyes szerelmi balsikerek kifejezése.

A kelleri lemondás sokkal inkább az író egész létezésének mély problematikájával függ össze, azzal, hogy lehetetlen művészi tevékenységét és életét, saját személyiségének teljes kifejtését és hasznos állampolgári ténykedését kompromisszumoktól mentes, tökéletes egységbe olvasztani. Keller ifjúsága egy olykor bohémes rendetlenségben zajlik le, amely hellyel-közzel aktuális közelségbe hozza hozzá az elzüllés veszélyét. Látszólag egyensúlyba jut élete azzal, hogy egy államjegyző felelősségteljes hivatalát tölti be Zürichben, és látszólag úgy fejezi be életét, mint nyugodtan alkotó hivatásos író.

Igen jellemző azonban Kellerre, hogy mindig elutasítja a hivatásos íróskodást; Gutzkow esetében megvetően, Heyséében sajnálkozva. És *Rosszrahasznált szerelmeslevelek*jében megsemmisítő karikaturisztikus ábrázolását nyújtja az irodalmárok azon sürgésének-forgásának, mely korának Németországában kezdett kifejlődni. Az élet közvetlen kihasználását az írói termelés céljaira, az élet megfigyelését azért, hogy a megfigyelést irodalmilag értékesítsék — ezt Keller éppoly hevesen elutasítja, mint annakidején Goethe. Újra meg újra hangsúlyozza, hogy a művészet, a szépség sohasem lehet az élet végső célja, legfőbb értéke, és még olyan jelentékeny író, mint Heine emberi problematikája is szigorú bírára talál benne. Amikor a költő Platen Heinét bíráló románcában így szól:

Denn mein Herz vertrug nicht beides:
Sänger und ein Hund zu sein!

Szívben nem lehettem kettő:
Dalnok is meg kutya is!

(Szabó Ferenc ford.)

ez magának Kellernek a hitvallása. Irodalom és művészet Keller szemében része, mozzanata a közéletnek, és minden tekintetben alá van annak rendelve. Ebből Keller számára csak azért nem keletkezik konfliktus, mert, mint láttuk, szilárd meggyőződése, hogy a művészileg legmagasabb művészet a népfelvilágosítás legjobb szolgálója.

A művészet és az élet viszonya Kellernél — ennek a művészi megformáláson belüli összhangnak ellenére — problematikus akkor is, amikor hivatásos

író, akkor is, amikor a demokratikus nyilvánosság közvetlen orgánuma. A *Zöld Henrik*ben a gróf a következőket mondja a hősnek, amikor ez ott akarja hagyni a művészetet: „Én is érzem, hogy át kellene nyergelnie; az Ön belső berendezése túlságosan szerteágazó, túlságosan zegzugos, túlságosan útvesztős és nyugtalan egy jóravaló tájfestőnek, ide más gazdának kell költöznie!" Ez természetesen a Keller egyénisége és saját művészi tevékenysége közti viszony jellemzése, mégpedig találó jellemzése. A gróf (és vele Keller) csak abban téved, hogy azt hiszi, a köztevékenység, amelyre ifjúsága regényének hőse eltökéli magát, tökéletesen megoldhatja ezt a kérdést. Keller mintaszerűen lelkiismeretes államjegyzőnek bizonyult, de belső berendezése e hivatáshoz is „túlságosan zegzugos, túlságosan útvesztős és nyugtalan" volt.

Ezzel Keller élete a művészet és élet flaubert-i és ibseni értelemben vett modern problematikáját súrolja. De Keller élete csak súrolja ezt a megoldhatatlanul tragikus összefüggést, ez nála — márpedig nem köt kompromisszumokat — még nem válik tragikussá, mert a művészet az ő számára még nem szakadt ki a társadalmi összefüggésekből, mert a művészetnek az ő számára, egész a legmélyebb problémákig lenyúlva, társadalmi funkciókat kell betöltenie.

De éppen ez az: az ő számára. A kelleri művészet társadalmisága harmonikus és problémátlan, amennyiben mint Keller művészi tevékenységét, amennyiben mint objektív, befejezett műalkotásokat szemléljük. Művészi-pedagógiai hatékonysága ellenben, még a svájci demokráciában is, több mint problematikus. Ez onnan ered, hogy mint láttuk, a svájci demokrácia felfogása Kellernél utópikus vonásokat hordoz. Sohasem hamisítja meg a valóságot, de azoknak a valóságos tendenciáknak, amelyeket Keller tökéletesen formál meg, a valóságban nincs meg az a jövőjük, amelyet Keller remél. A svájci demokrácia valóságos jövője az, hogy törzsökösségét a kapitalizmus felbomlasztja.

Keller mint író ugyanolyan meggyőződéses felvilágosító, mint talán Diderot vagy Lessing volt. Minthogy azonban ezek olyan jövőért harcoltak, amelynek, ha nem is az ő életükben, de feltartóztathatatlan szükségszerűséggel el kellett következnie, számukra saját írásuk, hivatásos íróként való szociális létezésük nem vált problematikussá. Keller írói öntudatára viszont még művészileg legreménytelibb időszakaiban is ráveti árnyát a beteljesülhetetlen demokratikus utópia.

Itt ismét a negyvennyolcas forradalom vereségének Keller egész írói életére nézve döntő jelentőségét figyelhetjük meg. Idéztük korábban Keller kijelentéseit az irodalom jövőjéről, jövőbeli tartalmáról. Láttuk milyen hallatlan fellendülést várt akkor a demokratikus forradalom győzelmétől. Azt a felfogását, hogy a demokrácia végül is győzni fog, sohasem adta fel; azokat a várakozásait sem, amelyek az irodalomnak e győzelemhez kapcsolódó soha nem sejtett felvirágzásához fűződtek.

Mindinkább lemondásra kényszerítette azonban a kétség, vajon ő maga megéri-e még ezt a fellendülést, vajon az ő alkotótevékenysége megtermékenyülhet-e tőle. Magától értetődően Keller e nézetei állandóan fel-alá hullámzottak a remény és a meghúzódás között. De egy feljegyzése az ötvenes évek elejéről világos képet ad arról, milyen mélyen belenyúl az elnyomott európai, német demokrácia problematikája Keller legdöntőbb alkotásproblémáiba:

„A költő fájdalmas rezignációja, akinek napról napra azt kell hallania, hogy csak egy jövendő kor nyújt majd a költészetnek ismét szép valóságot, melyet kibontakoztathat, és hoz létre ezáltal nagy költőket; aki maga is belátja ezt, és mégis érzi magában az erőt és az érdemet arra, hogy e megjövendölt korban valami derekasat végezhessen, ha megélné. Minden törekvés és minden hév megvan benne, hogy egy beteljesedett életnek adjon költői kifejezést, de éppen azért, mert tudja, hogy minden elébevágás hamis idealizmus, kénytelen lemondani, ahhoz pedig, hogy a mögötte levő, túlhaladott termeléshez csatlakozzék, ahhoz túlságosan büszke. Itt hát azt kell mondania magának, hogy mindazonáltal ragadja meg a hozzá legközelebb állót és ábrázolja talán éppen saját helyzetét szép formában... És azonfelül minden kornak vannak egészséges, használható mozzanatai, és bennük anyagot szolgáltat egy szép, bár epizodikus költészethez."

Ez a rezignáció, amely nem a magánemberé, hanem költői-világtörténelmi — ez a Keller művész-létezésében rejlő problematika végső alapja.

A problematika különböző módon jut kifejezésre. Mindenekelőtt Keller pedagógikus kérdésfelvetéseiben: az egész magánéletet, mindenekelőtt a családot, a szerelmet, a házasságot ő mint a demokráciában való köztevékenység alapját ábrázolja. Ezzel felveti a demokrácia egy központi problémáját. Minden törzsökös demokráciában a közélet és magánélet ilyen társadalmi és erkölcsi összhangja magától értetődő dolog. Ámde a feudalizmus és a kapitalizmus szétzúzta ezt az összefüggést; létrejön mind a társadalmi valósága, mint a tana a kettős morálnak, annak, hogy lehetetlen az uralkodás utilitarista amoralizmusát összhangba hozni a tisztán magánjellegű és ezért kicsinyessé lett egyéni morállal.

Minden valódi polgári demokratikus forradalom demokratikus balszárnya a különböző ideológiai jelmezekben (Angliában az Ótestamentum, Franciaországban Spárta és Róma) tragikus-heroikus kísérletet tett arra, hogy a közerkölcsöt és a magánerkölcsöt egy kapitalizálódó társadalomban ismét egy nevezőre hozza. Mármost Keller személyileg igen kevéssé rokonszenvez a jakobinusokkal, és éppígy puritán, szektás előfutáraikkal sem; de anélkül, hogy tudná vagy akarná, költői alkotótevékenységében, akárcsak Robespierre a politikában, „az erényt tűzi napirendre". A törzsökös svájci demokráciáról alkotott utópiája éppen abban áll, hogy ezt az egyesítést lehetségesnek gondolja. Ennek az egyesítésnek a szolgálatában áll egész írói munkássága.

Itt azután elmélyült módon tér vissza a kelleri rezignáció. Keller páratlan megformálója mind az ilyen állampolgárságra nevelődés folyamatának, mind annak a társadalmi és pszichológiai problematikának, amely nagytehetségű embereket megakadályoz abban, hogy ezt az egységet az életükben megvalósítsák. Ahogy azonban eszményeinek beteljesedését akarja átültetni az alkotásba, többnyire színtelen szkémákat teremt (az *Amrainné és a legkisebbik fia* című novella befejezése, *Arnold Salander* stb.). Ez a hajótörés nem véletlen, de nem is egyéni művészi kudarc. Mély társadalmi okalapjai vannak. Mert csak a szocialista demokráciában, nem pedig a polgáriban, válhatik ez a probléma társadalmilag általánosan aktuális és egyúttal, ha súlyos harcok után is, de megoldható problémává. A polgári demokrácia számára ez álom; persze olyan,

amely a demokrácia legjobb képviselőiben történelmi szükségszerűséggel megszületik.

Ez az ellentmondás Kellernél az egyéniség megformálásában is kifejeződik. Mint egy törzsökös demokrácia híve, Keller azon az álláspontón van, hogy a személyiség egyéni beteljesítésének és a termékeny társadalmi tevékenykedésnek végső soron harmonikusan egybe kell esnie. Az egyes ember közélete és magánélete közti összefüggés megbontásában Keller, teljes joggal, a nyárspolgáriság társadalmi alapját látja. S itt ugyancsak helyesen azt mondja, „hogy a léha nyárspolgár egy hajszállal sem szellemesebb, mint a szolíd".

A modern individualizmus kelleri humorisztikus-szatirikus ábrázolása mindegyre oda torkollik, hogy ennek az individualizmusnak „legfennköltebb", legfellengzősebb formáiban felfedje és leálcázza a nyárspolgáriságot. E humoros jellemzések mélységét eddig igen kevéssé méltatták. Hiszen Keller közvetlenül Svájc városi vagy falusi kispolgári életéből formál jeleneteket, és léha nyárspolgárai ennek a társadalmi rétegnek gyökerüktől megfosztott egzisztenciái, amelynek érzésmódját és gondolatvilágát Keller nagy realista művészettel a saját társadalmi keretei közt rögzíti meg. Ezért igen kevesen vették észre Németországban, milyen magasságot ér el az ilyen alakok emberi általánosítása, tipikus érvénye, jóllehet maga Keller a legnagyobb tudatossággal alkotja meg ezt a jellemzést, a típusnak ezt az elmélyítését.

De ez a humorisztikus kettős polémia a józan és a részeg nyárspolgár ellen Kellernél folyvást összefonódik az igazi egyéniségnek, a személyiség valódi emberi eredetiségének lelkes és szenvedélyes igenlésével. Mint alkotó, Keller leküzdi az itt meglevő ellentmondásokat: kevés XIX. századbeli költő alkotta meg valóban eleven, legmélyebb emberi magvukban eredeti alakok egy ilyen arcképcsarnokát.

Világnézetileg (és ezért emberileg) azonban megoldhatatlan marad számára a kérdés. Egy helyütt ezt mondja: „Csak az jó eredeti, aki utánzásra érdemes." De a személyiség ilyen „normalitása" (normális a „normáknak megfelelő" értelemben), az egyéni eredetiségnek és a társadalmi normák beteljesítésének ilyen egybeesése csak egy valóban tökéletes demokráciában, vagyis a szocialista demokráciában lehetséges. Máskülönben a magántulajdon gazdasága minduntalan feloldhatatlan disszonanciákat teremt, amelyek sem heroikus-jakobinus cselekvéssel, sem költői utópiákkal nem küzdhetők le.

Keller sokkalta nagyobb és sokkalta becsületesebb realista, semhogy a megalkotott valóságra rákényszerítsen valamit, ami a reális valóságban nincsen meg; ahol ezt hellyel-közzel megkísérli, csődöt mond mint alkotó. Nem utópia a részéről, amikor megformálja a mélységes vágyat a harmonikus egyén e „normalitása" iránt. Nem utópia, hanem az emberi fejlődés mindegyre hatékony ellentmondásos tendenciáinak mélységes felismerése, amikor az e célért való komoly küzdést valóságnak tünteti fel. Hiszen az egyéniség beteljesedése a szocialista demokráciában, ez nem valami radikálisan új, hanem éppen az emberi nem legjobb képviselői hordozta évszázados, sőt évezredes törekvések beteljesedése. Hogy Keller ezt a problémát alkotása középpontjába állította, ez emberalkotását éppen a mi korunk, a beteljesedő szocializmus kora számára a legnemesebb értelemben érdekessé és aktuálissá teszi.

De megoldása, ott, ahol művészi tökéletességre vezet, éppen csak a rezignáció megoldása lehet. És mivel Keller mélységesen igaz és eredeti művész, alkotótevékenységének ez az alaphangulata nemcsak a megformált tartalomban, hanem a forma választásában is kifejeződik. Keller a rezignáció folytán lett novellaköltővé.

5

Novella

Keller folytatója és betetőzője annak a német novellának, amely a klasszikus és romantikus korszakban keletkezett. Ez a novella az óitáliaival és ófranciával szemben egy modern típust képvisel. Vele párhuzamosan születik meg a modern novella Franciaországban is, méghozzá részben német behatásra (E. Th. A. Hoffmann — Balzac). De az ilyen hatásoktól eltekintve, társadalmilag szükségszerű párhuzamos jelenségekről van szó.

Goethe azzal határolja el a novellát az egyszerű elbeszéléstől, hogy „egy megtörtént példátlan eseménynek" nevezi. Ebben az általános meghatározásában az új novella még nem különbözik a régitől. Mindazonáltal a valóságban az a novella, amely itt Goethe előtt lebeg és amelyet a romantika, elsősorban Tieck és E. Th. A. Hoffmann valósít meg — amennyiben valóban novella marad és nem fajul vagy merőben artisztikus mesévé vagy alaktalan elbeszéléssé, kis regénnyé, amelynek nincs átfogó világképe — mégis alapvetően különböző a régi novellától.

Tieck a következőképpen fejti ki tovább a goethei meghatározást: „A novellának egy kiütköző csúcsa, egy gyújtópontja kellene legyen, amelyben egy meghatározott esemény a legvilágosabb és legélesebb fénybe kerül... Ez az esemény lehet mindennapi, sőt látszólag jelentéktelen természetű, és mégiscsak csodálatos, sőt talán egyetlen, mert csakis ezek között a körülmények között történhetik és csakis ezekkel a személyekkel eshetik meg." S itt fontos a novella fejlődése szempontjából, hogy Tieck a műfaj meghatározásából azt a következtetést vonja le, hogy a novella legalkalmasabb anyaga a jelen élete. A társadalom valamennyi osztályát bonyolult kölcsönhatásban ábrázolhatja, rendelkezésére állnak a legkülönfélébb költői kifejezési eszközök a legemelkedettebb pátosztól a legvaskosabb komikumig. A novella eszerint tehát egy rendkívüli egyéni eseményen át mintegy gyújtópontban fogja össze a társadalom életét.

Ez az egyszeri központi eseményre való koncentrálódás összekapcsolja az új novellát a régivel és felszínesen szemlélve csak a terjedelem, az ilyenformán szükségessé és lehetővé vált részletezés, az elbeszélés hangjának váltakozó sokfélesége különbözteti meg tőle. De éppen ezekben a meghatározásokban fejeződik ki íróilag annak a társadalmi valóságnak a megváltozása, melynek visszatükröződése a novella két fajtája. Boccaccio működése a hűbéri társadalom bomlásának egészen az elejére esik; az új osztályok éppen csak kialakulnak a

feudális rendek keretében, kezdik ugyan szétbomlasztani őket, de a régi élet szilárd társadalmi típusainak még általános társadalmi valóságuk és ezért irodalmi érvényük van, ha túlnyomóan a szatirikus bírálat tárgyaiként is.

De hogy szilárd társadalmi típusok állnak fenn, ez azt jelenti az elbeszélő számára, hogy nem forog fenn a művészi szükségessége, hogy alakjait, mindenekelőtt pszichológiájukat íróilag levezesse, bizonyítsa. Csupán objektíven, egyszerűen és szemléletesen el kell beszélnie a tényeket, a tetteket, magát a rendkívüli esetet, hogy a kifejezendő társadalmi igazság maradéktalanul érvényre jusson. Innen ered a klasszikus novella művészi karcsúsága és csodás objektivitása.

Nem itt a helye, hogy akárcsak jelezzük is a novella történelmi fejlődését és utaljunk bizonyos irodalmi előfutáraira az átmeneti időben. A modern novella alapvető szükségszerűségéből indulunk ki, abból, hogy kénytelen jellemeit művészileg levezetni, vagyis, hogy egy némileg fejlett polgári társadalomban, amelyben a feudalizmus régi rendjei már igen messzemenően szétbomlottak, a tipikus nincs többé művészi nyilvánvalósággal társadalmilag közvetlenül adva. Az embernek a polgári társadalom fejlődése előidézte individualizálódása, a tőkés munkamegosztásnak az a hatása, hogy az ember személyisége egyre kevésbé oldódik fel a hivatásban, a közélet és a magánélet növekvő szétválása, az erotikus vonatkozások növekvő differenciálódása stb. szükségszerűvé teszik, hogy az, ami az alakokban valóban tipikus, csak mint egy jelentős művészi munka terméke, mint az elbeszélés lezáró végeredménye, mint az eredetileg meglevő puszta individualitás írói feloldása formálható meg meggyőzően.

Ez a fejlődés magától értetődően nemcsak a novellát alakítja át; ennek köszönheti létezését a modern regény új formája is, ez okozza a polgári dráma problematikáját és jelentékeny mértékben hajótörését. Arrafelé irányul, hogy a novellaformát feloldja az egyszerű, csak tartalmilag, csak az elvont probléma által összefogott elbeszélésbe. Annak tehát, amit Goethe és Tieck meghirdetett, hogy a novellát a rendkívüli esemény gyújtópontjába kell gyűjteni, az a művészi célja, hogy a novellaformát az ilyen feloldódástól megóvja.

Vajon csak a forma kérdése ez? Vagy éppenséggel csak formalisztikus kérdésfeltevésről van szó? A későbbi fejlődés során kétségtelenül azzá fajult; megszületett a klasszikus novella egy mesterségesen régies utánzása. De — Goethéről nem is beszélve — Tieck számára is „dialektikus fordulópontot" jelent a novella központi eseménye. Mit értsünk ezen? Keller világos feleletet ad erre novellájában, a *Falusi Romeo és Júliá*ban. Leírja ott, hogyan kerül két jómódú paraszt közvetlen szomszédságba azáltal, hogy folytonosan elelszánt valamit a földjeik között fekvő szántóból, amelynek jogos birtoka bizonytalan. Most harc támad köztük a mindkettejük által jogtalanul eltulajdonított jószág teljes birtoklásáért. Ebben a harcban azután kölcsönösen tönkreteszik egymást. Keller joggal mondja, hogy ez egészen mindennapos eset. Csak azért, mert mindketten a legnagyobb nyakassággal a végsőkig mennek, támad ebből novellisztikusan csodálatos esemény, amennyiben éppen az egyes eset átlagfeletti kiéleződése révén ennek az egész problémakomplekszusnak tipikus társadalmi-erkölcsi meghatározottságai érzékileg koncentráltan és világ-

gosan előtérbe lépnek. Röviden szólva: Tieck dialektikus fordulópontja az egyémileg kiélezett rendkívüli egyes eset átcsapása egy különleges esemény révén a társadalmilag tipikusba. Csak a rendkívüli esetben jelenik meg érzéki megfoghatósággal a törvény, csak a véletlenben a szükségszerűség.

Ebből az összefüggésből láthatóvá lesz az az életalap a polgári társadalomban, amely a regény és a novella formáját összeköti és egyszersmind elválasztja egymástól. Minél egységesebbé lesz a polgári társadalom gazdaságilag, minél jobban áthatja a kapitalizmus a társadalom egész életét, annál egységesebbé válik a regény. A régi regények kalandoknak, sőt gyakran egymás mellé fűzött novellisztikus eseményeknek többé-kevésbé laza kötegei voltak, amelyeket a főalakok egysége és a központi probléma egysége tartott össze. Csak amikor a társadalmi lét egységes törvényszerű volta oly világosan megmutatkozik, hogy mindenkinek mindennapi élete legmegszokottabb eseményeiben is bele kell ütköznie, akkor jön létre az a költői visszatükröződés, amely a regény szigorúan koncentrált egységes cselekményében nyilvánul meg művészileg. Balzacnál a társadalmi fejlődés ez egységes történelmi törvényszerűségének élménye oly mély, hogy regényciklusra készteti őt, egy monumentális elbeszélésre, amelyben az egységes törvényszerűség az egyes sorsok áttekinthetetlen sokféleségét teljesen, mind gondolatilag, mind a megformálásban áthatja.

Másrészt azonban a XIX. század elejének nagy realistái a társadalmi fejlődésnek ezt az egységét és törvényszerűségét még nem mint egy már végbement nivellálódást élték át, hanem teljes ellentmondásosságban, tarka egyenlőtlenségben: bizonyos fokig mint tragédiák és komédiák biztosan, de lazán összekapcsolt kötegét. Amikor Balzac a modern regény drámai jellegéről beszél, ellentétben a XVIII. század regényével, ezen nem egy tekintetben azon egyéni események feloldhatatlanul novellisztikus jellegét érti, amelyeknek közvetítésével és amelyekben a társadalmi fejlődés törvényszerűsége kifejezésre jut. Ezért lehetnek Balzacnál novellák is alkotórészei az *Emberi színjáték*nak; ezért áll nem egy regénye felépítését tekintve drámailag-pszichológiailag egymásbafonódó modern novellákból.

Kellerre ifjúságában mély benyomást tettek Balzac egyes művei *(Az ismeretlen mesterműj)*. Az ő novellája azonban egészen önálló továbbművelése az újabb fejlődésnek, ahogyan az lényegében a német irodalomban keletkezett. Tehát egy koncentrált egyszeri esemény, amely éppen az átlagtól eltérő vonásai révén alkalmas rá, hogy az élet egy tipikus összefüggését a maga törvényszerűségében érzékileg meggyőzően megformálja.

Ez a koncentráció szolgál éppen arra, hogy világosan el lehessen határolni a novellát a regénytől: az egyszeri esemény révén, amelyben a novella kulminál, csap át az egyéni a törvényszerűbe. Az átcsapás *egy pontjáról* van azonban szó; a társadalmi lefolyás általános törvényszerűsége ebben a pontban és *csakis itt* jut érvényre, villámszerűen és meglepően megvilágítva innen az egész egyéni és egyszeri eseményt. Ezért a novella nem kénytelen a társadalmi élet meghatározásainak egész teljét megformálni, amiben a regénynek, mint a nagy epika modern továbbvitelének művészi egysége rejlik.

A novellaforma e sajátszerűsége az oka a német irodalom klasszikus és romantikus korszakában való létrejöttének és korai virágzásának. A keletkező

polgári társadalom minden problémája gondolatilag legmagasabb színvonalon fel volt vetve Németországban, még mielőtt a kapitalizmus gazdasága az országot a valóságban áthatotta volna, még mielőtt e fejlődés következtében a nemzeti élet ellentmondásos egységét helyreállították volna. A novella volt ennek megfelelően az egyik olyan forma, amelyben ennek a társadalmi alap és gondolkodásmód közti távolságnak ellenére, a társadalmi alap ez anakronizmusa ellenére, korszerű, nem-anakronisztikus és mégis realista irodalom keletkezhetett. Kellernél a svájci kérdésekre való „visszavonulás" a társadalmi-történeti forrása ennek a — német — novellaformának. Ezért Svájc kapitalizálódása szükségképpen maga után vonja ennek művészi felbomlását.

Ezzel szemben ugyanezen idő francia irodalmában a modern novella kiegészítése az egyidejűleg keletkező modern regénynek (és nem pótlék ennek társadalmi lehetetlensége fejében), egyik kifejezési formája a társadalmi átalakulás egyenlőtlenségének, hirtelen heves és drámai jellegének.

A kelleri novella a német novella egy sajátszerű továbbfejlesztése. E sajátszerűség társadalmi alapjait, Svájc különleges viszonyát a kapitalizmus fejlődéséhez, különleges viszonyát a környező politikailag reakciós fejlődésű nagyállamokhoz, a lehetőséget Keller számára, hogy a törzsökös svájci demokráciával való egybekapcsolódás bázisán egészen más értelemben legyen népi író, mint ahogy ez német kortársai számára lehetséges volt, mindezt már részletesen kifejtettük. Azt is megmutattuk, hogy Keller — mély gyökerezése folytán a német humanizmus fejlődésében, kifejlődésében forradalmi demokráciává, amely Feuerbach filozófiájában csúcsosodik ki — gondolatvilágában vértezve volt az ellen, hogy helyi korlátoltságba süllyedjen.

Ezt a veszélyt — amely egy oly jelentős író esetében, mint Jeremias Gotthelf, még reakciós magatartássá is fajul, anélkül, hogy emiatt a néppel való egybekapcsolódását feloldaná, sőt, ennek a meggyökerezettségnek ellentmondva, egy még törzsökös kapitalizmus előtti népélettel van egybekapcsolódva — Keller éppen annak folytán kerülhette el, hogy fejlődése a Lessingtől Feuerbachig haladó német gondolkodás alapján ment végbe. Innen küzdi le a német falusi történet, a német helyi regény provincializmusát is ; emlékeztetünk ellentétére Berthold Auerbachhal.

Keller tehát ellentmondásos módon egy olyan társadalmi lét bázisán áll, amely egyrészt polgári, tőkés értelemben kevésbé fejlett, mint a németországi, másrészt azonban politikai, nemzeti tekintetben egységgel, ősi hagyományos nemzeti múlttal rendelkezik. Ez a sajátszerű történelmi helyzet tükröződik Keller novellaformájában.

A megformálandó nép egységessége abban ölt közvetlen, érzékileg észlelhető formát, hogy Keller ciklusokba, novellakörökbe fogja össze alkotását. Ámde e lét elemei közti laza összekapcsolódásnak megfelelően Keller ciklusa eredetileg csak a közös társadalmi-történeti alap ciklusa. Az érvényt szerző törvény egységessége itt nem konkrét hatalom, amely minden egyes jelenséget egyenlő intenzíven áthat és a sok egyes sorsból egy egységes erőteljes cselekményt formál, mint Balzacnál, hanem csak a kolorit, az atmoszféra egységessége : éppen a keret egységessége.

Ilyen a felépítése a *Seldwylai emberek* című híres novellaciklusnak. A tár-

sadalmi törvényszerűség itt általános hátteret alkot, amelyből az egyes novellák kiemelkednek, amelynek alapvonásait ezek különböző oldalakról tárgyi alakba öltöztetik. Az egyes mozzanatok azonban novellisztikusan önmagukban kikerekítve, önmagukban befejezetten állnak egymás mellett és sohasem játszanak át egymásba. Egymást csak szellemileg és erkölcsileg kiegészítve, meg kell adniok Seldwyla összképét. A társadalmi problematikája annak, ahogyan Keller a svájci törzsökös demokrácia fejlődési lehetőségét felfogja, mutatkozik az első és a második rész közti különbségben. A második rész előszavában Keller megállapítja a kapitalizálódás bizonyos tendenciáit. Ezeket e rész első novelláiban fölényes humorral gyermekbetegségekként kezeli, amelyeken az egészséges törzsökös demokrácia játszva erőt vehet. Ámde az utolsó novella *(Az elveszett nevetés)* már a kelleri novellaforma objektíve fejlettebb, komoly, vésztjósló felbomlása alakjában veti fel ezeket a kérdéseket.

Ez a fejlődés tükröződik Keller későbbi ciklusainak jellegében. Keretük nem annyira objektív-társadalmi, inkább szubjektív-pedagógiai jellegű. A következő ciklusnak *(Zürichi novellák)* — csak az első három novellában végigvitt — kerete nyíltan és közvetlenül pedagógikus. Három különböző egyes sorson pozitíve és negatíve bemutatják egy fiatal zürichinek, aki minden áron egy „eredeti" szeretne lenni, mi a valóságos emberi eredetiség, a személyiség valóságos, vagyis társadalmi kibontakozása, és mi az eredetiség nyárpolgári karikatúrája. S jellemzően egészíti ezt ki, hogy e kötet egyetlen közvetlenül társadalmi novellája *(A hét igazak zászlaja)* a demokráciáért és megvédelmezéséért vívott nagy harcokat mint rég lezárult múltbeli hőskort kezeli. A régi harcosok emberi nevelői hatása az ifjú nemzedékre, ennek erkölcsi megszilárdulására felülmúlhatatlanul, a humor és a pátosz bölcsen mérlegelt egyensúlyával van ábrázolva ; a jövő szociális perspektívája, az ifjak társadalmi élettartalma mindamellett elvont marad.

Ebben a ciklusban a keret ennyiben még artisztikusabb, mint az első novellákban. Hiszen Keller azért vezeti itt be, és szélesíti ki művészi tökéllyel a szóbeli elbeszélés fikcióját, a novella valóságos eredetét, hogy a modern novellának új eszközökkel visszaadja a régi novella közvetlen hatékonyságát, spontánul meggyőző átütőerejét.

Keller e tendenciája utolsó novellaciklusában, az *Epigramm*ában éri el csúcspontját. A keret itt maga is novella, amely az ifjú tudós Reinhart és Lucie szerelmét ábrázolja. Az ebbe beépített novellák, amelyeket egytől egyig a keretnovella szereplői beszélnek el, egy tréfás-komoly szerelmi párbaj fegyverei. A kérdések, amelyekben ez a keletkező szerelem kikristályosodik, érzékileg erős és mégsem tolakodóan túlhangsúlyozott jelleget kapnak, s e szerelem egyes mozzanatait általános gondolati, társadalmi és erkölcsi magaslatra emelik, költői módon általánosítják, anélkül, hogy maga a szerelem keletkezésének közvetlen és finom légkörét szétfoszlatnák.

A novellák ezekre a kérdésekre koncentrálódnak : mi az a szerelem, milyen a férfi és a nő viszonya a szerelemben egymáshoz, hogy áll a dolog a férfi „fölényével", a férfi és a nő „választási szabadságával" a szerelemben, mi a helyzet a nő emberi egyenjogúsága, férfi és nő társadalmi és kulturális egyenlősége tekintetében? A keretelbeszélés szereplői által „fecsegve szerkesztett"

egyes novellák tartalma, egymásutánja, egymást kiegészítése, egymással polemizálása stb. e cselekmény mozzanatai, csomópontjai. Csak össze kell hasonlítanunk a Reinhart elbeszélte novellát *(Regine, A szegény bárónő, Don Correra)* tartalmát és hangját azokéval, amelyeket Lucie *(Egy balga szűzről, A mütyürkék)* és nagybátyja *(A szellemlátók)* mond el, hogy világosan lássuk ezt a társadalmi-világnézeti szerelmi harcot. Az sem véletlen, hogy mindegyik elbeszélő átélttel és maga megfigyeltével kezdi, és csak a párbaj groteszken humorisztikus végső kiéleződésekor használja fegyverül költött eseményeknek az újraelbeszélését, amelyekben a kontrasztok még élesebben kiemelkednek. E válaszok és viszonválaszok mesteri fokozása révén a Reinhart és Lucie közti szerelem „kikristályosodási pontjai" is — hogy Stendhal kifejezésével éljünk — novellisztikus jelleget kapnak és széttörik keret és keretbefoglalt elbeszélések minden merev egymásmellettiségét.

Így itt megújul a novella *Dekameron*beli régi keretes formája olyan módon, amely művészi szabadságban és szigorban még túlszárnyalja a klasszikus előképet is. Persze, ha a kérdést Keller fejlődésmenetének szemszögéből vizsgáljuk, a társadalmi keret további szubjektiválását látjuk, Keller további visszahúzódását anyagválasztásának közvetlen társadalmiságától és nyilvánosságától az egyéni élet problematikájába, amikor is nála magától értetődően az egyéni problémáknak is elevenen fennmarad a társadalmi háttere; a szerelmi élmények legfinomabb egyéni árnyalása, a két ember közti keletkező szerelem skálája sohasem homályosítja el látható hátterüket, hogy szerelem és házasság egy demokratikus közösség nagy közügyei. De alkotótevékenységében kétségtelenül itt közeledik Keller a legjobban a német klasszika társadalmi és művészi formaadásához, itt tér le legmesszebbre az első novelláiban megkezdett útról. Keller e keretformálása Tieckhez *(Phantasus)* és Hoffmann *(Serapion testvérek)* csatlakozik. De míg ezeknél a keret esztétikus és esszéisztikus, s a novellaszerű csak epizódszerepet játszik, nála az emberi és erkölcsi lép az előtérbe és önálló epikai jelentőségűvé kerekíti ki magát.

Látható ezért az is, hogy a kelleri keretes elbeszélésnek semmi köze kortársaiéhoz. E korszak olyan jelentős írói, mint például Theodor Storm és Conrad Ferdinand Meyer ugyancsak előszeretettel viseltettek a keretes elbeszélés iránt; igaz hogy, s ez igen jellemző, nem Keller ciklusformájában, hanem az egyes novellák elbeszélői kereteként. A keretes elbeszélés mindkettőjüknél — különböző és mégis rokon okokból — az elbeszélt események művészi distanciálására szolgál. Storm esetében ezek az okok lírai természetűek: előszeretettel választja időbelileg távoli emlékek elbeszélését, hogy ezáltal elmossa a valóság kemény körvonalait, hogy a lírai hangulatot az elbeszélők egységes formaadó mozzanatává tegye. Meyer esetében ez az előszeretet történelemfelfogásából ered. Szemében a nagy emberek teljesen magányosak a maguk korában, talányosan megértetlenül járnak az események közepette. A keretes elbeszélés — amelynek mesélője gyakran csak kívülről részes a cselekményben, olyan alak, aki elvileg nem értheti meg a hőst (a svájci íjász *A szent*ben) — tehát arra szolgál, hogy a főhős e magányosságát érzékletesen kiemelje.

Kellernél ezzel szemben a keretes elbeszélésnek egészen más okai vannak. Először is — a Seldwyla-novellákban — hangsúlyozza a közös társadalmi

hátteret. Továbbá művészi hitelesítése az elbeszélt események tényleges megtörténtségének. Főleg pedig arra szolgál, hogy erélyesen kiemelje Keller népnevelői szándékát, anélkül, hogy az elbeszélést magát, az érdekes esemény tisztán epikai hatását meg kelljen terhelnie e szándék túlontúl nyílt kimondásával.

Ezért Keller visszatérése az elbeszélés szóbeli hagyományához nem olyan artisztikus, mint Stormnál vagy Meyernél. Keller határozott ellensége minden esztétizáló stilizálásnak. Élesen és erélyesen elutasít minden nyelvi régieskedést időbelileg távoleső események elbeszélésében. Ugyanakkor éppoly szigorú ellensége helyi események epikus megformálásában a tájszólásnak. Epikájában egy valóban népi, az egész népéletből származó és ezért az egész nép számára érthető művészi általánosságra törekszik.

Ezt az igazi epikus szellemet csodálja Gotthelf sikerült műveiben. Ugyanakkor azonban tudja, hogy ez az epikus nagyság nem formakérdés, hanem csak azáltal jöhet létre, hogy a legbelső kérdésfelvetés a népélet központi kérdéseiből nő ki. És ebben az értelemben Keller központi kérdésfelvetése: hogyan torkollnak a magánélet összes problémái a közéletbe, hogyan lesz az egyén fejlődésének valamennyi kérdése a személyiség köztevékenységre való előkészítése, nevelése — a legnagyobb mértékben népi, igazi epikai.

Ez, hogy kérdésfelvetései és formaadása a svájci demokrácia népéletéből nőnek ki, ad Keller novelláinak különleges, nagyvonalúan epikus jelleget. A magánsors összekapcsolódása a közélettel Kellernél nem kigondolt, nem mesterkélt. Ezért magától adódik, hogy minden egyes novellája úgy ábrázolhatja a magánsorsokat, hogy szervesen összekapcsolódnak a svájci népélet többé-kevésbé fontos eseményeivel, ez élet nyilvános megnyilatkozási módjaival. Alig van Kellernek olyan novellája, amelynek magán-emberi fordulópontja össze ne kapcsolódnék egy-egy népünnepéllyel, a népélet egy-egy fontos nyilvános eseményével. Csak néhány jellemző példát hozok fel: szabadcsapat-kivonulás *(Amrainné és a legkisebbik fia)*, békeünnep *(Dietegen)*, dalosünnepély *(Az elveszett nevetés)*, szövetségi lövészünnepély *(A hét igazak zászlaja)*.

Ha megvizsgáljuk e mozzanatok elbeszélői szerepét Keller műveiben, azt látjuk, hogy ezek sohasem dekoratív, csupán mesterséges körítések, hanem mindig a cselekmény lényegéből fakadnak, hogy széles és színpompás ábrázolásuk az epikus anyag valóságos kimerítéséhez elengedhetetlenül szükséges. A legvilágosabban ez *A hét igazak zászlajá*ban látható. A Karl és Hermine közötti keletkező szerelem ellenállásba ütközik az apáknál, az „Igazak" kis radikális demokrata társaságának szellemi vezetőinél. Hermine jómódú apja úgy akarja lányát férjhez adni, hogy házassága előmozdítsa felvirágzó építkezési tevékenységének továbbvezetését és kiszélesítését. Hediger, a szegény szabómester, Karl apja, Robespierre és a francia Terreur tisztelője, éppen radikális demokrata álláspontja alapján mély meggyőződéssel magáévá teszi ezt az elutasítást. Humorral telt fölényű feleségének, aki a házassági tilalomra nevetéssel reagál, így válaszol:

„... Éppen a családban kezdődik az igazi politika: mi persze politikai barátok vagyunk; de hogy azok maradhassunk, nem kavarjuk össze család-

jainkat, és nem űzünk kommunizmust az egyiknek a gazdagságával. Én szegény vagyok és Frymann gazdag, és maradjon is csak így; annál inkább örömünkre fog szolgálni belső egyenlőségünk... Szerencsére nincsenek közöttünk szörnyen gazdag emberek, a jómód meglehetősen eloszlik; de csak támadjanak egyszer sokmilliós pénzű fickók, akiknek politikai uralomvágyuk van, és meglátod, micsoda ribilliót ütnek."

Hediger meg akarja őrizni a maga és családja számára az élet puritán jakobinus formáit, és ezzel — komikusan és öntudatlanul — támogatja barátjának kapitalista egoizmusát. Ilyen körülmények között, a tiszteletreméltó, de az élettől részben már túlhaladott demokratizmus e finom komédiájában, győzedelmeskednie kell a fiatalok szerelmének, sutba kell dobnia ezt az ellentmondásteli gondolatvilágot. Az 1849. évi szövetségi lövészünnepély, a reakció és demokrácia régi harcait lezáró svájci alkotmány évfordulóján, humorosan leleplezi, mennyire elmaradtak a *Hét Igazak* a nap követelései mögött: egyikük sem képes megtartani azt a nyilvános szónoklatot, amelyet ők maguk határoztak el, amikor serleget és zászlót adományoztak erre az ünnepségre; valamennyien érzik, hogy régi beszédmódjuk nem helyénvaló, de semelyikük sem találja meg a hangot az új helyzethez a megváltozott valóságban. Így lesz az ifjú Karl a megmentőjükké a bajban, társadalmi próbát-állása pedig (a lövészversenybeli is) eszközzé az apák ellenállásának leküzdésére.

Látjuk, milyen mélyen gyökerezik a nyilvános ünnepség ábrázolása az egyedi mesében: a téma öntudatlanul meglevő társadalmisága a konfliktus megoldásának publicitásával lesz nyilvánvalóvá. Az ünnepség szeretetteljesen részletes leírása tehát semmiképpen sem epizodikus, nem puszta díszítés, hanem az egyéni elbeszélés szervesen szükségszerű fejleménye, összes meghatározottságainak látható kidomborodása. És korábbi novelláiban, amelyekben a kapitalizmus problematikája kevésbé erősen teszi zavarossá a demokratikus összképet, az egyéni és a társadalmi, a magánéletinek és a közéletinek e kölcsönös egymásbanövése még világosabban látható.

Keller e tekintetben olyan naiv és nagy megformálója a „tárgyak totalitásának" — melynek megformálásában Hegel joggal a valóban nagy epika lényegét látja — amilyen kívüle a XIX. században csak Lev Tolsztoj. Ezzel a követelménnyel ugyanis Hegel csak azt fejezi ki, ami a legjelentősebb modern regényeket a régi eposz méltó utódaivá teszi. Egy valóságos epikus költészet egész szélességében és teljében ábrázolja az emberek egész társadalmi életét. Embersorsok megformálása nem elegendő ehhez. Hiszen az emberek közti társadalmi kölcsönvonatkozást, a társadalomnak a természettel való anyagcseréjét tárgyak, tárgyiasan ható intézmények stb. közvetítik. E közvetítő instanciák megformálása nélkül minden epikus ábrázolás szükségképpen szűkösen, üresen, nem-teljesen hat. De csupán e „tárgyak" leírása ugyancsak elégtelen. Csak ha a cselekmény eleven elemeivé, tevékeny közrejátszóivá lesznek, ha nem kellékek vagy díszletek többé, ha e közvetítés által az ember lényeges, különben fel-nem-ismert vonásai jutnak kifejezésre: csak akkor formálódik meg az ember valóban mint társadalmi lény, eleven kölcsönhatásban szociális környezetével; csak akkor jön létre a „tárgyak totalitása".

Keller — Tolsztoj mellett — a legnagyobb epikus megformálója az ember

e környezetének. És csak innen látható tisztán a kelleri novellisztika paradox sajátszerűsége. Kellernek megvan társadalmilag is, művészileg is a hajlama a legnagyobbszerű epikus megformálásra, egy nyugodt és gazdag, monumentális és humorteli, egyszerű és szellemileg emelkedett elbeszélőmódra, amelyben a „tárgyak totalitása" kizárólag saját dologi súlyánál fogva jelentékenyen hat. Ez a hajlam, elvontan tekintve, egy nagy regényíróé abban az értelemben véve, amelyben a regényt a polgári kor epopoeájának lehet felfogni. Keller írói pályájának rezignációra késztető tragikuma abban van, hogy művében az összélet epikus ábrázolásának ez a külsőleg átfogó monumentalitása nem jöhetett létre. Társadalmi alapja következtében kénytelen volt a mindig csak egy szelvényt nyújtó, lényegében mindig egyéni novellára szorítkozni; költészete, mint maga mondja, „epizodikus" maradt.

De ez a lemondás a kelleri költészet megmentője, amely megteremti nála a novella egészen egyszeri, azóta soha újra el nem ért epikus nagyságát, olyan nagyságot, amely mégis szervesen éppen ezt a formát sarjasztja ki magából, ezt nem szétrobbantja, hanem ellenkezőleg, kitágítja eddig látható határait. Ez nem véletlen. Mert éppen a novellaforma a híd Keller demokratikus utópiájának történelmileg feltételezett jellege és realizmusa között. Meggyőződése, hogy motívumok, formák stb. csak annyiban lehetnek művészileg jelentősekké és termékenyekké, amennyiben „a kulturális fejlődés dialektikáját" adekvátan kifejezik, a saját alkotásában igazolódik.

Minthogy ama demokráciája a mindenoldalúan fejlett és kulturált embereknek, akiknek élete éppen az egyéni középponton keresztül beletorkollik a népélet demokratikus általánosságába, megtermékenyíti azt és megtermékenyül tőle, még kevésbé volt meg az empirikus valóságban, mint a humorosan ábrázolt Seldwyla, Keller csak e valóság kapujáig viheti embereit, illetve előtte vallat velük — tragikusan vagy komikusan — kudarcot. Az ilyen folyamatok ábrázolásának Keller mélységes, bár utópikus hite a svájci demokrácia jövendő lehetőségeiben adja éppen az életigazságát és meggyőzőerejét. Mert lehetőségként és tendenciaként mindez benne volt a svájci demokráciában; csak amennyiben Keller e tendenciáknak valóságos, extenzív és intenzív beteljesedést kölcsönöz, annyiban utópikusak a nézetei.

A kelleri novellák e lényegi sajátosságát már *A hét igazak zászlajá*nak futólagos vizsgálatakor érintettük. De itt nem egy egyes esetről, hanem novellisztikus formálásának törvényéről van szó. A goethei „példátlan esemény" itt az a pillanat, amelyben a jellemek egy véletlen révén mérlegre kerülnek, megállják-e a próbát a társadalmi életben. Így a szabólegényt grófnak tartják *(Ruha teszi az embert)*; így az üres tervezgető Kabyst örökbefogadja egy gazdag távoli rokona *(A maga szerencséjének kovácsa)*; így az „erényes" segédek konkurrenciájából tragikomikus versenyfutás keletkezik az állás megtartásáért *(A három igazságos fésűkészítő)* stb. Az élet e fordulatainak, az állampolgárságra való e koncentrált, pozitív és negatív irányú nevelésnek igen eltérő a befolyásuk, nem lehetnek többé olyan egyszerűek és egyértelműek, mint amilyen a klasszikus novella „példátlan" eseménye volt. A központi novellisztikus esemény kiterjesztése egy csoport összekomponált egyes cselekményre lecsupaszítja a főalakok személyiségének magvát, kifejleszti minden egyes

tulajdonságukat, amelyen polgári nevelhetőségük vagy komikus csődjük nyugszik. Így jut napvilágra — a véletlen-vétett csalás közepette — a romantikus lengyelországi szabólegény emberi finomsága és tisztessége, és lesz oka tisztes megmeneküléséhez; így taszítja üres elbizakodottsága és fejetlen ravaszdisága a „maga szerencséjének kovácsát" ismét a nyomorba. De a központi eseménynek ezzel az összefüggő cselekmények egy kis sorozatára való felbontásával az elbeszélés ki van merítve. Hogy „mire" irányul a nevelés, az társadalmilag és fogalmilag ugyan világosan áll előttünk, de ritkán ábrázolódik, és ha mégis, elvontsággá sápad, amely szükségképpen élesen elüt a megformált út virágzó életétől.

A novellaforma tehát lehetőséget adott Kellernek, hogy az egyes emberre és ennek állampolgárrá nevelésére koncentrálódjék, hogy ennek életéből az egyénileg véletlen és társadalmilag szükségszerű mozzanatok kereszteződési pontját novellisztikus pointe-té, a fejlődés dialektikus fordulópontjává alakítsa. A novellaforma lehetővé tette Kellernek, hogy a társadalmi összfejlődés belső következményét művészileg csak mint távlatot, csak mint láthatárt vegye számba. Az ábrázolásban minden valódi és igaz, a legmélyebb értelemben realista marad, az utópia csupán a mindennapi események felett lebegő, tiszta, fantasztikus, tragikus vagy humoros légkört eredményez.

A novellának kedvezett műfajul választásában megnyilvánuló művészi rezignáció Keller élete során megmutatkozik abban, hogy újra és újra arról álmodozott, hogy drámaíró lesz. Keller drámai kísérleteit, melyekből csak néhány töredék maradt ránk, a negyvenes évek irodalmi irányzatai, az akkori demokratikus fellendülés határozta meg. Heidelbergi korszakának meghitt barátja, Hermann Hettner irodalomtörténész, *A modern dráma* című könyvében, amelyben Keller közreműködött, a drámaírás eljövendő virágzását a demokrácia elvárt végleges németországi győzelmével kapcsolja össze. Keller rezignált megjegyzései saját írói perspektíváiról túlnyomórészt ezekre az irodalom fejlődésével kapcsolatos nézetekre vonatkoznak.

E törekvések minden jelentős résztvevője népi drámára és színházra törekedett. Richard Wagner elméleti és gyakorlati reformtörekvéseinek kiindulópontja ebben az időben ugyancsak a dráma néppel való összekapcsolódásának helyreállítása volt. E tendenciával rokonszenvez erősen Keller is. Közelebbről szemlélve azonban igen lényeges különbségek tűnnek ki. Wagner még forradalmi korszaka írásaiban is elvont történetfilozófiai természetű konstrukciókat épít, hogy tragikus „Gesamtkunstwerk"-jét a görög tragédia népi megújhodásaként elméletileg megalapozhassa.

Keller reményei ellenben a még meglevő népi hagyományokhoz kapcsolódnak, a bécsi és berlini helyi bohózathoz, és azt reméli, hogy a demokratikus fellendülés lehetővé teszi, hogy ezekből egy új, korszerű — népi-arisztophanészi — politikai és szociális komédia keletkezzék. E komédia számára Keller teljesen elismeri a dráma és a zene összekapcsolását.

Ezzel szemben, akárcsak Hettner, elutasítja a tragédia wagneri formáját, minthogy mind a ketten a jelenkorban kifejlődött emberi egyéniség ábrázolásában, ennek a társadalmi hatalmakkal való konfliktusában pillantják meg a tragédia alapproblémáját, és erre pótolhatatlannak tartják a beszélt — és nem

énekelt — szót. Akkor is, amikor Keller később — *A Mythensteinnél* című cikkében, 1860-ban — egy svájci népi színjáték lehetőségéről álmodozik, az a remény dolgozik benne, hogy a népünnepélyek alkalmával rögtönzött vaskos játékokból fokozatosan egy nagy politikai komédia fejlődhetnék ki.

Keller drámai törekvései tehát két irányban haladnak: a nagy, nyilvános — kórusos, zenés — népi komédia és a modern polgári tragédia irányában. Minden további nélkül érthető, hogy az első törekvés a reakció időszakában Németországban nem volt megvalósítható, és később Keller nyilván maga is érezte, hogy nagy svájci népi komédiája csak szép álom. Gyakorlatilag lemondott e vágya beteljesítéséről. De lemondott teljesen, és soha nem vállalkozott arra, hogy a népi, a demokratikus „Gesamtkunstwerk"-et az akkori burzsoáziának és egyre reakciósabbá váló gondolkodásmódjának szükségleteihez idomítsa. Lemond, de nem köt kompromisszumokat, mint Richard Wagner.

De polgári drámaírásának hajótörése is szorosan összefűződött a demokrácia sorsával Németországban. A dráma, abban a nagy, komoly értelemben, ahogyan Keller, Shakespare izzó tisztelője, felfogja, nem követeli ugyan meg az extenzív „tárgyak totalitását", mint a nagy epika, de megköveteli a társadalmi élet döntő konfliktusainak a lényeges meghatározások és vonatkozások totalitásában való ábrázolását. Itt a németországi demokrácia vereségének hatása Kellerre kevésbé kézzelfogható, mint a komédia esetében. A nagy, általános társadalmi összeütközések háttérbe szorulása a reakció idejének drámájában abba az irányba hat, hogy túlélezetten egyéni problémák kerülnek a tragikus megformálás középpontjába. Keller igen világosan felfigyel erre a fejlődésre a kor legjelentősebb drámaírójánál, Hebbelnél, akinek 1848 előtt írt drámáit — persze bizonyos kritikai fenntartásokkal — igen nagyrabecsülte.

Ez az élesen negatív beállítódás a kor uralkodó tendenciáihoz azonban magától értetődően saját alkotótevékenységének nem adhat pozitív irányt. Ha szemügyre vesszük munkáját legnagyobb fennmaradt drámai töredékén, a *Theresen*, azt látjuk, hogy Keller folytonos hiábavaló harcot folytat, hogy leküzdje tervezete novellisztikus jellegét. Ez a novellisztikus jelleg, a társadalom problémáihoz, a merőben egyéni sorsból az össztörténés szükségszerűségéhez az egyes esemény véletlenéből való művészi hozzálépés azonban Keller számára nem leküzdhető, mert a kiindulópont nem Keller művészijében vagy személyiségében van, hanem világnézete konkrét kiképződésében, amelyet szűkebb hazája és német kultúrközössége történetének határai szabtak meg. Keller művészi önkritikája nagyon is mélyre ment, semhogy ő megmaradhatott volna ezen a hamis úton, jóllehet művészvoltának legfőbb vágya volt, hogy drámákat alkosson. De világképének társadalmi feltételezettsége olyan erős volt, hogy Keller mégcsak nem is volt abban a helyzetben, hogy drámai törekvéseinek elméleti alaphibáját világosan átlássa, jóllehet különben éppen a dráma megítélésében rendkívül széles és éles pillantással rendelkezett.

Miben áll ez a különbség a novellai és a drámai között? Mi szabja meg speciálisan Keller képtelenségét a drámára, holott novellája a klasszikáéval egybevetve ugyanolyan tudatosan felveszi magába a drámai elemet, mint ahogy ezt a balzaci regény teszi a XVII. és XVIII. századéval egybevetve? Éppen itt világlik ki, hogy az epikának ebben a „drámai" jellegében van Balzacnál és

Kellernél valami átvitt; hogy képletes kifejezés a modern valóság visszatükrözésének egy új, de ízig-vérig epikus módját valahogyan jelölni.

Legnagyobb drámaíró kortársában, Friedrich Hebbelben Keller mindenekelőtt meséinek keresettségét, erőltetettségét, rigolyásságát és bizarrságát bírálja. Hebbel drámairásának ez a — Keller által helyesen felismert — gyengéje nem annyira a költő egyéni fogyatékossága, mint inkább korjelenség. Hebbel sohasem volt képes konfliktusainak általános, társadalmi és eszmei lényegét szervesen drámai alakjainak egyéni sorsából kifejteni. Magát a problémát mindenesetre igen világosan látta. Leírja például *Herodes és Marianne* című tragédiája általános tartalmát Josephus Flavius nyomán, és ezt mondja: „Szinte magától kerekedik tragédiává... a történelem itt valóban megtette amit megtehetett... Herodes vérszennyesen és szörnyetegként hagyta el a világot... de nem szörnyetegként lépett a világba. Nagy és nemes emberként, a hőst és a férfit tevő minden nagyszerű tulajdonsággal felruházva jelenik meg mint ifjú, és marad hosszú ideig... bátran és rettenthetetlenül követi pályáját..." Ha mármost a kezdetet és a véget összehasonlítjuk, el kell mondanunk Hebbel után: „Itt megvan az anyag egy megrázó elsőrendű tragédiához, olyanhoz tudniillik, amely az önmagábanvett emberi természetet a végzet hatalmaihoz való függőségi viszonyában ábrázolja."

E tragédia általános tervezete valóban igazi és nagyvonalú. Hebbel — elmélyítő módon — felteszi azt a problémát, amelyet a modern fejlődésben Racine elsőül tett fel és oldott meg. Racine Neróját (a *Britannicus* tragédiában) „un monstre naissant"-nak, egy keletkezőben levő szörnynek nevezi, amely — ebben a drámában — csak fokozatosan mutatkozik és bizonyul ilyennek. Könnyen látható, hogy Hebbel elmélyítette a témát: Racine Nerója természettől gazember; a viszonyok hatalma, az abszolutizmus udvari atmoszférája csak megérleli benne a gonosz meglevő csíráit. Hebbel ezzel szemben azt akarja megmutatni, hogyan tettek e viszonyok egy természettől jó hajlamú embert vérszomjas zsarnokká.

Miért sikerül azonban Racine egyszerűbb terve, míg Hebbel mélyebb felfogása művészi kudarchoz vezetett? Általánosan szólva — s itt csak általános vizsgálódásokra van terünk — azért, mert Racine Nero jellemét összes fázisaiban ténylegesen az abszolutista udvar tipikus viszonyaiból fejleszti ki szervesen, míg a hebbeli Herodes pszichológiájának más, szerteágazóbb, bonyolultabb, egyéni-életrajzi okokra kell támaszkodnia. Így amannál létrejön egy zárt drámai egységesség, míg ennél a történelmi-társadalmi cselekmény és a túlegyénített pszichológia közt szakadék tátong, s széttöri a tragikus egységet.

Persze éppen ez az, amit Keller mindig bírált Hebbelben; csak az a kérdés: ő maga mennyire volt ment ettől a gyengétől? E gyengeség alapja társadalmi. Hasonló szervetlen mozzanatokra Richard Wagner drámai szövegeiben már utaltunk. De Hebbel jelentős kortárs riválisa és kritikusa, Otto Ludwig saját alkotótevékenységében ugyancsak nem tudta elkerülni a Hebbelben joggal megrótt hibákat; ő is hasztalan kutatott olyan motívumok és megalapozások után, amelyek egyidejűleg szervesek, meggyőzőek, amellett művészien egyszerűek és karcsúk lettek volna, és mégis hiánytalanul átfogták volna a modern élet bonyolultságát.

Nagytehetségű írók mindeme balsikereinek, e dramaturgiai problematikájának közös oka az 1848-as forradalom veresége utáni Németország társadalmi viszonyainak kicsinyes és siralmas voltában rejlik. A társadalom életében egy konfliktust sem harcolnak meg többé nyíltan, nyilvánosan és végig; a gyáva és rothadt kompromisszumok uralkodnak a nagypolitikától lefelé a kor egész társadalmi gyakorlatán. Azok előtt az írók előtt tehát, akiket tehetségük a drámához húzott, olyan életanyag áll, melyből hiányzott minden drámai határozottság és plasztikusság. Másrészt mégis megvan, mint igazi költőknek, az az élményük, hogy az egész korszak, amelyben hatnak, tele van drámai, tele van tragikus ellentmondásokkal. Ezeket meg akarják formálni; minthogy azonban nincs meg a társadalmi élet művészileg konkretizáló közvetítése, a konfliktusok műveikben szubjektívista, pszichologista, a társadalmon kívül álló hangsúlyt kapnak. És az a kísérlet — amelyet Hebbel és Wagner tesznek — hogy egy misztifikálóan elvont történetfilozófia révén állítsák elő a hiányzó drámai egységet és objektivitást, még tátongóbbá teszi a téma és anyag közti szakadást.

Ismerjük azokat a vonásokat, amelyek Kellert megkülönböztetik jelentős német kortársaitól; ezek lehetővé teszik, hogy világosan átlássa hibáikat. Ez azonban még korántsem jelenti annak a lehetőségét, hogy művészileg leküzdje az egykorú életanyag drámai tökéletlenségét. Persze ez a tartalom Kellernél más természetű: svájci-demokratikus, nem német-reakciós. De a svájci demokrácia Keller jelenkorában már szintén maga mögött hagyta kivívásának hősi időszakát, a lassan növekvő kapitalizálódás benne is felbomlasztja az emberit. Lelkének miféle nagy konfliktusát találhatta és formálhatta volna meg Keller ebben az életanyagban drámai módon, vagyis belsőleg és külsőleg jelentős társadalmi erők plasztikus világossággal kidomborodó harcában? Sokkalta becsületesebb, semhogy eltitkolja önmaga előtt a demokratikus szellem fokozatos és korántsem mindig dicsőséges visszavonulását a pénz hatalma elől. Sokkalta okosabb, semhogy — Gotthelf módjára — szélmalomharcot vívjon a gazdasági haladás elkerülhetetlen formái ellen. Ugyanakkor azonban sokkalta mélyebb hite van a polgári demokrácia végső próbát-állásában, semhogy bukásának, halálküzdelmének egy tragikus képét adhatná; ugyanebből az okból ugyancsak nem pillanthatja meg az igazi „korunk hősét", hiszen ez épp a munkásosztály, felemelkedése drámaiságában.

Ezért Kellernél is a véletlen az összekötő híd az egyéni sors és a totalitás társadalmi értelme között. Elvontan tehát nála hasonló szakadás van, mint Hebbelnél. (A *Therese* töredék csakugyan mutat bizonyos hebbeli vonásokat.) Itt azonban közbelép a novella és a dráma közötti elvi különbség. A dráma, mint Keller találóan mondja, „az önmagában vett életfolyamatot" ábrázolja. Benne ezért éppúgy fel kell, hogy legyen oldva minden véletlen, ahogy az életfolyamat *összessége* feloldja azt az Egész törvényszerű lefolyásának szükségszerűségében; az összfolyamatnak ez a *közvetlen* visszatükröződése az egyéni történésben, ez a drámainak megkülönböztető jegye. Az élet*szelvény* ellenben, amely a novellának alapjául szolgál, véletlent és szükségszerűséget éppen abban az arányban jelenít meg, amely közöttük az élet *egyes jelenségeiben* uralkodik; az Egész törvényszerű összefüggése csak rejtve, csak háttérként, csak a totali-

tásra való kitekintésként jön számba; sőt egészen kimondatlan maradhat, anélkül, hogy a novella művészi egyensúlyát felborítaná.

Ha tehát Keller, akinek a kortárs drámaírók túlfeszítettsége oly mélységesen ellenszenves volt, visszavonult a novellisztikához, ebben ugyan első érett éveinek álmairól való lemondás rejlik, de egyúttal ebben rejlik írói megmenekülése is: életképe semmilyen gazdagságáról sem kell lemondania azért — sem szélességéről és általánosságáról, sem a visszatükrözés egyéni sajátszerűségéről — hogy tartalmai számára a forma hozzámért igazságát megtalálja. Ahol Hebbel drámája gyakran mesterkélt és kikínlódott, Keller novellisztikájában szabadon kiéli magát és szerves formává lesz a költői bensőség.

Igaz, a drámai él eltompul a megformálásban. Még egyszer emlékeztetünk a racine-i „monstre naissant"-ra és elmélyítésének hebbeli balsikerére. Keller újra meg újra megformálja mind szörnyek, mind erkölcsi példaképek keletkezését. De mindig csak — amint néhány példán már kimutattuk — a keletkezés *folyamatát*, nem a *konkrét* problémákat és a kibontakozott típus konfliktusait a valósággal. Azáltal, hogy ezen a módon a voltaképpeni dráma az elbeszélt esemény puszta horizontjává, távoli perspektívájává lesz, Keller tartalmilag is rezignált visszavonulást hajt végre, és ezzel menti meg a svájci demokráciáról alkotott utópikus elképzeléseinek igazságtartalmát utópikus lényegi sajátságuk lelepleződésétől, ami a témában rejtőző konfliktusok drámai megformálása esetén elkerülhetetlen lett volna. De becsületes gondolkodó és művész létére csak azt menti, ami a megmentésre méltó, mert igaz, és ezért ez a rezignáció is a forma — persze: a novella, nem pedig a dráma — igazságának újabb alapjává válik.

Így Keller valóban a „született" novellista. Látjuk azonban, hogy ez a „születettség" bonyolult társadalmi és történelmi erők hatásának volt az eredménye, amelyet egy jelentős író emberi és művészi rezignációjára gyakoroltak.

Keller novellisztikája, amely a népéletnek minduntalan annyira gazdag, eleven képeit formálja meg, hogy egy modern kor népi eposzának töredékdarabjaiként foghatjuk fel és élvezhetjük őket, irányadó példa arra, hogy valóban nagy íróknál régi formák legbensejükből megújulhatnak és ugyanakkor meglepően kitágulhatnak. Keller a maga világnézetének középpontjából kiindulva fordul a novellaformához, s a világnézetileg és művészileg lényegeset ragadja meg benne: a csodálatos eseményre való koncentrálást, a társadalmi törvényszerűségnek egy rendkívül különleges egyes esetben való tükröztetését. Ez, és csak ez az, amit a történelmileg átörökölt novellaformából átvesz: a lényegét, vagyis azt a legáltalánosabb formai elemet, amelyben a novellaforma magának az életnek egy fontos és törvényszerűen visszatérő összefüggését tükrözi. Azáltal, hogy Keller a világismeret ilyen mélységéből kiindulva fordul a problémához, novellája valami teljesen eredeti és friss; azt mondhatjuk: a novellaforma az ő alkotótevékenységében újonnan, először-keletkezett — és az ő igen személyes, igen egyénies megformálásmódja mégis mindig és mindenütt megfelel a novella, az elbeszélés novellisztikus formája lényegi, történelemfeletti törvényeinek.

6

Regény

Keller két regénye — pályafutása kezdetén és végén — csak látszólag cáfolja művészetének e novellisztikus jellegét. Hogy a *Zöld Henrik*ből jelentős és monumentális regény lett, annak más természetű és meg nem ismételhető okai vannak Keller életpályájában. Először is ez a mű életrajzi önvallomás. Itt is — mint a novellákban — a magánélet és közélet viszonya az alaptéma; minthogy azonban maga Keller igen szövevényes „zegzugos" személyisége játssza a főhős szerepét, a nevelődési út ábrázolásának egészen más szélességet kell kapnia, mint a novellákban. Ezt Kellernek nagyon is akarata ellenére kellett megélnie. A negyvenes évek elejéről származó eredeti terv csupán egy kis elégikus regényt foglal magában saját ifjúsága történetéről tragikus (vagyis, mint később látni fogjuk, novellisztikus-irracionális) kimenetellel. Nagyon is Keller eredeti szándéka ellenére nőtt meg az anyag jelentős, regényszerű-epikus szélességűvé.

Mindamellett a heidelbergi évek, a feuerbachi filozófiával való érintkezés nélkül sohasem jött volna létre valóságos epikus totalitás. Nem véletlen, hogy a regény, amely ugyan a Svájcba való visszatéréssel végződik, gondolati csúcspontját a demokratikus forradalom előkészítése idején felmerült nagy német kultúrproblémákkal való számotvetésben éri el. A heidelbergi fordulat a *Zöld Henrik* számára nemcsak az új felismerésekkel és új élményekkel való kiegészítést jelent; ez utóbbiak parancsolóan megkövetelik az egész megelőző svájci önéletrajzi rész alapvető átgyúrását. Keller maga ezt írja Heidelbergből egy barátjának: „... amelyet (ti. a *Zöld Henrik*et, L. Gy.), minthogy eddigi életem egy egészen más álláspontjához és lezárásához jutottam, elsőbb kétharmadrészt át kell gyúrnom." A zürichi ifjúkor megformálásának epikus telje tehát csak itt, a feuerbachi filozófiával való számotvetés révén, kapja meg valóságos betetőzését, világnézeti és költői szilárdságát. Persze nem véletlen, hogy ez a költői számotvetés a német kultúrával a feuerbachi filozófiában találja meg a csúcspontját és egyszersmind a befejezését is. A forradalom utáni Németországgal szemben Keller teljesen elutasítóan áll, sőt mint megmutattuk, az ötvenes évek elején annyira máról-holnapra — mint vendég, vagy emigráns — él Berlinben, hogy a német tematika ismétlődése szóba sem jöhet többé számára.

Berlini munkája a *Zöld Henrik*en talán a leggyötrelmesebb korszak Keller alkotótevékenységében. Mind politikai, mind művészi okokból. Kénytelen a művet befejezni; minthogy lassan és rapszodikusan dolgozik és azonfelül anyagi szükség szorongatja, sok mindent szellemileg-művészileg bevégezetlen stádiumban kell nyomdába adnia. Így már munka közben fölöttébb elégedetlen azzal, amit végzett, ámbár teljesen tisztában van vele, hogy anyagából jelentős regény telnék ki. 1853-ban, amikor már tekintélyes részeket nyomdába adott, ezt írja Hettnernek: „Ha még egyszer átírhatnám a könyvet, úgy most maradandó és teljességgel derekas valamit csinálnék belőle." A külső és belső

körülmények csak évtizedekkel az első változat közzététele után engedik meg a Keller által már akkor óhajtott alapos átdolgozást (1879—90).

Híres ifjúkori művek ilyen átgyúrásai esetén mindig új meg új viták támadnak arról, melyik megfogalmazás a művészileg magasabban álló; vajon nyert-e vagy vesztett a mű az érettebb fejlődési fokon történt átalakítás által. Olyan korban, amelyben a formai tökéletesség, érett objektivitás, magasrendű emberség iránti érzék szemlátomást veszendőbe megy és az első sugallat frisseségét, függetlenül az erkölcsi és művészi megformáltságtól, válogatás nélkül előnyben részesítik, szükségszerűleg szentimentális előszeretet támad az éretlen ifjúkori művek iránt. Akkor is, amikor felfedezték *Meister Vilmos színpadi küldetését*, hallatszottak hangok, amelyek Goethének ezt az érdekes vázlatát többre becsülték, mint a *Tanulóévek* későbbi, átfogó világköltészetét.

Jelentékeny mértékben ez lett a *Zöld Henrik* sorsa is. Egyes, önmagukban szép epizódok után igazodtak, amelyek kimaradtak, és figyelmetlenül elmentek Keller későbbi leleményének érett és gazdag embersége mellett. Nincs itt terünk, hogy részleteiben felmutassuk, mennyivel finomabbak lettek emberi értelemben a legfontosabb mozzanatok, különösen a regény második részében, mennyiszer gazdagabban dolgozta ki Keller az alakjait, mennyire lehántott róluk minden beteges egyoldalúságot, és mentette meg alkotóilag belső emberi szépségüket. Ez a főalakra is vonatkozik. A második rész sokkal kevésbé közvetlenül önéletrajzi, mint az első. Keller maga így jellemzi e rész cselekményére és jellemzésére vonatkozó szándékát: „... ahogyan velem magammal is történhetett volna, ha össze nem szedem magamat". A változtatások itt jelentékeny mértékben mélyebbrehasítóak, mint az első részben.

A regény befejezése váltott ki a leggyakrabban ellentmondást. Az első megfogalmazásban meghal a hős, míg a másodikban hősiesen rezignált állampolgári tevékenységhez dolgozza fel magát. És éppen ebben mutatkozik Keller késői időszakának nagyobb művészi és emberi érettsége.

E regény témája ugyanaz, mint Keller valamennyi novellájáé: egy ember állampolgárrá nevelődése; az egyéni és a társadalmi élet összefüggése egy egyénből szemlélve, akit személyisége összes megnyilvánulásainak széles és átfogó egészében ragad meg. Keller ezt a problémát egy kiadóhoz írt előterjesztésében a következőképpen fogalmazza meg: „Könyvem morálja, hogy az, akinek nem sikerül személye és családja viszonyait biztos rendben megtartani, arra is alkalmatlan, hogy a polgári életben elfoglalja hatékony pozícióját." A továbbiakban azután Keller kifejti, hogy ha a társadalmi mozzanat lép előtérbe a kudarc okaként, szociális irányregény jön létre, ha ellenben az egyén hibája van túlsúlyban, a mű morális jelleget ölt; ő maga a második út mellett dönt.

Keller e kijelentése kimondatlan polémia az „Ifjú Németország" felszínes tendenciaregényei ellen. A valóságban Keller, mint mindig, tudatosan, helyesen és mélyen fogja fel a társadalmi és az egyéni közti összefonódott és bonyolult kölcsönhatást. Egy pillanatig sem becsüli le a személyiség polgári társadalomban való fejlődésének szociális problematikáját. Körülbelül egyidőben a kiadójához küldött előterjesztéssel írja könyve tendenciájáról Hettnernek, hogy szándéka „... megmutatni, hogy egy olyan felvilágosodott és szabad állam is,

mint a zürichi, milyen kevés garanciát nyújt az egyes ember megbízható nevelése számára manapság még, ha ezek a garanciák nincsenek meg már a családban vagy az egyéni viszonyokban . . ."

Ebből a Keller egész alkotótevékenysége szempontjából központi kérdésfelvetésből adódik a hős halála az első megfogalmazásban. A hős nehéz fáradság és nagy kerülők után biztos és érett életfelfogást küzd ki magának. A fejlődésnek ezért az útjáért azonban feláldozta magát az anyja. Haza visszatérve éppen halottasmenetével találkozik.

„Henrik, aki az életet csak egésznek és összefüggőnek bírja venni, és ezért nem tud előre nézni és világmegjavítóként viselkedni anélkül, hogy egy kiengesztelt múltat ne tudjon maga mögött, most hirtelen megtört. Hiszen az egyszerű, tudatlan asszony élete éppoly fontos alkatrésze az ő világának, mint bármely másik."

Ez a felfogás megfelel Keller általános világnézetének. Csupán az a kérdés, hogy vajon ebből kényszerítő szükségszerűséggel következik-e a hős halála, vajon nem inkább a költő átmeneti szubjektív hangulatából, mint a megformált anyag szerves objektív dialektikájából származik-e ez a befejezés.

E befejezést már annakidején jelentős kritikusok kifogásolták, így Varnhagen, Vischer és Hettner. Keller, amikor a vele baráti viszonyban levő Hettnerhez írott leveleiben védelmezi ezt az első megfogalmazást, akaratlanul is leleplezi ennek pusztán szubjektív jellegét. Mindenekelőtt arra hivatkozik, hogy a befejezés nincs igazán — művészi értelemben — keresztülvive; nagysietve és meghasonlott hangulatban, „betűszerint könnyek között mázolta". További elemzéskor, magukból a költőnek az elmélkedéseiből világosan kitűnik, hogy ez a befejezés véletlen és szubjektív. Ezt írja a hős helyzetéről anyjának halála után:

„. . . mit kezdjen hát még? Az idő és a filozófia, valamint a társadalom toleranciája mindenesetre rehabilitálta volna, mert alapjában véve nem volt dolus (rossz szándék) benne. Csakhogy a dolog túlságosan hirtelen érte, s egy hosszú izgatott időszak végén, amely egész lényét aláásta. Ez a csapás most, igaz, önkényesség, vagy ahogy csak nevezni akarják. Csakhogy az ügynek, illetve a könyvnek mégis csak véget kellett érnie, és azt hiszem, ennek a befejezésnek több jelentése van minden puszta jelzésvolta ellenére, mint amennyi egy sommás házassági fejezetnek lett volna."

Világos: Keller ebben az időben még egy hamis vagy-vagyot állít fel. Minden tragikus mozzanat a hős fejlődésútjában mélyen és igazan van megfogva, de mindebből — egy nagy epikus koncepció számára — semmiképpen sem következik a halál szükségszerűsége. Az eredeti vázlat kétségtelenül abból a stádiumból való, amelyben még Keller egy kis elégikus-lírikus regényt akart írni ifjúkori fejlődéséről; olyan regényt, amelynek alapjellege bizonnyal félig-novellisztikus volt. Ott ennek a kimenetelnek lehetett volna némi — igaz, hogy pusztán hangulati — művészi jogosultsága. Azáltal azonban, hogy Heidelbergben megváltozott az alapfelfogás, hogy egy objektív és totális nevelődési regény jött létre, a befejezésnek is társadalmi általánosságot kellett kapnia, emberi és szociális értelemben igazán szimptomatikussá lennie. Keller

saját, az imént idézett megjegyzései mutatják, hogy az ötvenes évek Berlinjében még nem volt számára teljesen világos a nagy epika társadalmi általánosságának ez a mélyebb formája. Csak a zürichi aktív társadalmi tevékenység, a gazdag novellisztikus termelés vezette a valóban epikus második változathoz: a hős átéli az egész tragikumot, de túléli és emberileg-rezignáltan megkezdi aktív állampolgári tevékenységét.

Csak ez által a megfogalmazás által lett a *Zöld Henrik* valóban nevelődési regénnyé, mint előtte Goethe *Meister Vilmos*a, mint utána Tolsztoj *Háború és Béké*je.

A nevelődési regényt itt szoros és eredeti értelmében vesszük. Tágabban, elvontabban megfogalmazva csaknem minden jelentős modern polgári regény egy nevelődés történetét tartalmazza. Minthogy az egyén és társadalom közti összeütközések, a társadalom végső (legalábbis külsőleges) győzelme adják a valódi regény tartalmát, mindenütt rá kell az egyént vezetni a társadalmi valóság megfogására. Hegel a regény lényegét szintén egy nevelődés történeteként fogalmazza meg:

„Ezek a harcok márpedig a modern világban nem többek, mint a tanulóévek, az egyén nevelődése a meglevő valóságoson, és ezáltal kapják meg igazi értelmüket. Mert az ilyen tanulóévek vége az, hogy a szubjektum megjuhászodik, kívánásával és vélekedésével hozzáalakul a fennálló valósághoz és annak ésszerűségéhez, belép a világ láncolatába és egy hozzámért álláspontot szerez benne magának."

Felmerül azonban a kérdés, *milyen* egyént vezetnek rá és *milyen* társadalomra. A regény hegeli meghatározásainak szövege előfeltételezi a tőkés élet prózájának kiteljesedését, ha magától Hegeltől természetesen egészen távol állott is, hogy a próza e végleges győzelmében valami feltétlenül pozitívet pillantson meg. De itt a korszakot és annak tipikus, hozzámért művészi formáját, a modern regényt jellemzi. Balzac és Stendhal művei a szónak ennek az általánosabb, tágabb értelmében nevelődési regények. A tőkés társadalom már elnyerte saját kibontakozott formáját. Az egyénnek most hajlania vagy törnie, alkalmazkodnia vagy buknia kell. Balzac Vautrinje a döntő „nevelő" beszélgetésben így szól Lucien de Rubempréhez: „Amikor leül egy játékasztalhoz, vitatkozik-e Ön a játékszabályokon? A szabályok megvannak, Ön elfogadja őket... Talán bizony a becsvágy játékában Ön csinálja a szabályokat?... Nincsenek már törvények, csak szokások, azaz komédiázás, újra meg újra a forma." Ime a modern regény hegeli meghatározásának csupasz cinizmusú, de a lényegeset élesen kiemelő változata.

Balzac Rastignacja ebben az értelemben „megnevelődik"; Lucien a finomsága és gyengesége folytán elbukik; Michel Chrestien elesik a barikádokon, amelyeket a nép a vautrin-i tan világa ellen emelt. Balzac annyiban is megalapítója a modern regénynek, hogy életművében e tőkés társadalom általi „neveltetésnek" minden lehetősége benne foglaltatik. Annak az embernek a számára, aki erkölcsi érintetlenségét meg akarja őrizni, csak a tragikus bukás vagy a rezignált menekülés lehetősége van meg. Stendhal Fabrice del Dongojának kolostorától Sinclair Lewis Martin Arrowsmithjének erdei kunyhójáig töretlen vonal vezet. Amikor későbbi idők írói ennek a „nevelődésnek" pozitív

értelmet akartak adni, a tőkés társadalom előtti gyalázatos kapitulációt kendőzték tarthatatlan gondolatmenetekkel.

Amikor mármost Goethe *Meister Vilmos*át és Keller *Zöld Henrik*ét a szó szoros értelmében vett nevelődési regénynek nevezzük, e megkülönböztetés mögött nem annyira az írók egy esztétikai vagy erkölcsi sajátszerűsége, mint a megformált világállapotok különbözősége áll. Goethei vagy kelleri értelemben vett nevelődési regény csak akkor keletkezhetik, amikor egyén és társadalom még nem ütköznek engesztelhetetlenül egymásba, amikor a nevelődés, a személyiség átalakulása, az eredetileg adott tulajdonságok és törekvések átformálása, a hamis tendenciák leküzdése egyidejűleg jelenti az egyéniség érettebbé és gazdagabbá válását és egy fokozott alkalmasságot a társadalomban való termékeny közreműködésre; amikor az „erkölcsi szokások" az egyéneknek még az emberek kölcsönvonatkozásainak eleven eredőiként, nem pedig kész, holt, amorális „játékszabályokként" jelennek meg. Goethe és Keller költői kérdésfelvetésének rokonsága ilyen történelmi konstellációkban gyökerezik. Ez a rokonság azonban elvont. Hiszen a konkrét megformálási problémák mindegyiküknél abból a konkrét történelmi helyzetből következnek, amelyben és amelyre regényeikben a hősnek nevelődnie kell. S ezek a társadalmi-történeti körülmények kettejüknél gyökeresen különbözőek.

A *Meister Vilmos* abból a francia forradalom fénye és reménye besugározta perspektívából keletkezik, hogy a félfeudális, elmaradott Németország átalakulhat egy belsőleg megújhodott felvilágosodás értelmében. Goethe itt a nemesség és a polgárság egy elitjének a várt új élet feladataira való neveléséért száll síkra. A társadalom tehát, amellyel az egyén vonatkozásba kerül, amely neveli és amelyre nevelődik, messzemenően utópikus. S ennek az utópizmusnak felel meg a nevelteknek egy ilyen társadalmi és emberi-erkölcsi elitre való korlátozása. Ennek a koncepciónak felel meg, hogy Goethe pozitív hőseinek lényeges köre minden anyagi gondtól távol áll. Problémáik erkölcsiek-világnézetiek, persze állandó iránnyal a társadalom megálmodott megújulására, állandó kölcsönhatásban a megújuló társadalom reális elemeivel és tendenciáival. Tolsztoj *Háború és Béké*je, mint az intellektuálisan és erkölcsileg kimagasló orosz nemes dekabristává nevelődésének regénye sokszorosan érintkezik ezekkel a problémákkal. A hasonlóságok és különbségek részletes kifejtésére itt nincs terünk.

A *Zöld Henrik* egész világa egy szociálisan mélyebb rétegben mozog. Hőse plebejus, származását tekintve átmenet a kézművesség és a kulturálisan emelkedett kispolgárság között. A társadalom, amely őt neveli és amelyre nevelkedik, nem utópikus, hanem a reálisan-létező, még jelentékeny mértékben törzsökös svájci demokrácia, ha ez, mint láttuk, Kellernél néhány utópikus vonást hordoz is. De a túlnyomó mozzanat mégis e demokrácia reális volta.

Mindebből egy földközelibb valóságfelfogás keletkezik, mint Goethe regényében. Ennél az összehasonlításnál nem a realista megformálás magaslatáról, hanem az anyag természetéről van szó, amely Kellernél sűrűbb, szélesebb, szilárdabb, anyagibb és földiesebb. Szellemi-emberi értelemben Keller mindig Goethe követője: a földközel itt nem jelent szellemtávolt, nem jelenti az átlag és a mindennap lélektelen kicsinyességét. Mindaz, ami az ember fejlő-

dése szempontjából erkölcsileg és világnézetileg fontos, Kellernél éppúgy a megformálás középpontjában áll, mint Goethénél. A földközel csak érthetőbb, láthatóbb és megfoghatóbb kapcsolatot jelent az élet anyagi bázisával, a gazdasági létezés mindennapi nehézségeivel és gondjaival a kapitalizmusban.

Már a gyermek élményei tartalmaznak világnézeti-erkölcsi számotvetéseket a társadalmi környezettel. A demokrácia állampolgárává nevelődés Kellernél valóban az egész embert átfogja. Gondolatainak kialakítása az összes világproblémákról, számotvetései jóval és rosszal a cselekvésben: ez a középpontja már a Zöld Henrik gyermeki világának is. De ezeknek a számotvetéseknek soha sincs elvontan erkölcsi, tanító jellegük; mindig az élet reális eseményeiből fakadnak, és szellemi magasságuk, emberi jelentőségük mindig igen megfogható és konkrét, tudniillik az adott konkrét objektív és szubjektív körülmények mindenkor elgondolható emberi és világnézeti csúcspontja. A gyermeki fejlődésnek erkölcsi és világnézeti problémákra való koncentrálása tehát sohasem megy túl a gyermekiség mindenkori fejlődésének látóhatárán. Keller sohasem teszi eleinte gyermeki hősét koravénné vagy koraéretté, mint ifjúkori fejlődések oly sok későbbi ábrázolása. Megformálásmódjának magaslata éppen abban mutatkozik meg, hogy azt a világnézeti és erkölcsi gazdagságot mutatja fel, amely egy élénk gyerek normális fejlődési világában valóban megvan.

Keller e mindig megfogható és mindig költői realizmusa szoros összefüggésben áll az általa megformált világ plebejus jellegével. A jómódú polgárok, a vagyonos nemesség gazdaságilag biztosított életében Goethe szinte valószínűtlenül érzékeltető művészetére van szükség, hogy a világnézeti és erkölcsi problémák, amelyek itt szükségszerűleg egy tisztán szellemi formában jelennek meg, ne váljanak elvontakká. Keller regénye lényegében dolgozó kispolgárok közt játszódik, akiknek életproblémái szorosan az anyagi gondokkal és örömökkel kapcsolatosak. Keller az embereinek mindenkori büdzséje és magasabb életproblémáik közötti összefüggést éppolyan szabatosan formálja meg, mint Balzac.

De Svájcnak azon gazdasági fejlődési fokán, amelyet Keller regényében ábrázol, a pénz hatalma még nem öltötte azokat a démonikus formákat, mint az *Emberi színjáték* Franciaországában. Ennek megfelelően az emberformálásnak, az ember és környezet közti összefüggések ábrázolásának hangsúlyai lényegesen mások. Az ember próbát-állása, nevelődése a társadalomban való próbát-állásra, személyes belső integritásának próbát-állására: mindez Kellernél közvetlenül és nyilvánvalóan kapcsolatban van a mindenkori gazdasági helyzettel. De Svájc törzsökös demokráciájában Keller megtehette, hogy költőileg „az erényt tűzze napirendre" és arra helyezze a fősúlyt, milyen különbözően reagálnak erkölcsileg a különböző emberek hasonló gazdasági veszélyekre és kísértésekre. A goethei világ humanizmusa tehát itt alászáll a demokratikus népélet mélységeibe; azok a veszélyek, amelyek ott csak erkölcsiek és világnézetiek voltak, itt közvetlenül az élet harcának közepette mutatkoznak meg, anélkül, hogy elvesztenék erkölcsi élességüket, világnézeti magaslatukat.

Ezzel Keller regénye középütt áll a között az egyszeri és meg nem ismé-

telhető típus között, amelyet Goethe teremtett, és a Balzac, Stendhal vagy Dickens módjából való modern társadalomregény között. A modern társadalom regénytől való tüstént szembeötlő különbség a kelleri világ megformált derűje. Ez a derű nem az élet sötét oldalai fölött való szemethunyás folytán keletkezik: Lee Henrik élete állandóan erkölcsi vagy erkölcsi-anyagi kisiklás szélén játszódik. A veszélyek, amelyek fenyegetik, nagy érzéki plaszticitással domborodnak ki, és Keller erkölcsileg és világnézetileg mindig a végső konkrét konzekvenciáikig nyomonköveti őket. És mégis: a hős ifjúságának utánozhatatlan, szinte meseszerűen derűs szépsége van, és a későbbi kudarc és csőd melankóliája is mindig humorosan emberi, megformálásának színei sohasem kapnak prózai keménységet vagy kétségbeesett komorságot, mindig világosak és költőiek maradnak.

Ez nem Keller „személyi jegye" egybevetve Balzackal vagy Dickensszel, nem is „optimizmusa", ellentétben ezek „pesszimizmusával". Természetesen mindemellett döntő az író személyisége. De ez a személyiség nem valami elvont, időtlen, pusztán pszichológiai, hanem Kellernél a szabad és még törzsökös svájci demokráciabeli honpolgárságán, Balzacnál és Dickensnél a becsületes művésznek, sőt egyáltalán a becsületes embernek a keletkező kapitalizmus korszakában való magányosságán nyugszik.

A tőkés élet prózája gazdaságilag atomizálja az embereket. Sorsuk ténylegesen létező sokszorosan összefonódó gazdasági összefüggése névtelen, megfoghatatlan és felfoghatatlan, rejtélyes hatalomként jelenik meg nekik. A tőkés életnek ebből a szükségszerűen kétoldalú megjelenési módjából az emberek tudatában, keletkezik belső magányuk, amelyet a tőkés próza nagy epikusai oly mélységesen megragadóan ábrázolnak. Ez a magány mélyen behatol a gyerekéletbe is. Az egész világirodalomban kevés annyira megrázó képe van a magánynak, az ember elhagyatottságának, mint az a fejezet Dickens *Ritkaságok boltjá*ban, amelyben a kis Nell éjszaka egyedül vár nagyapjára.

Ez a magány, az embernek ez az emberek általi elhagyottsága Keller világától idegen. Mindazt, amit hőse átél, bizonyos — bár gyakran problematikus — közösségben éli át, a legszomorúbbat és legmegalázóbbat is. Az okalapok újra csak a társadalmiban keresendők. A svájci ifjúság-korszak megformálásánál ez minden további nélkül nyilvánvaló. De Németország képe is a primitív fejlődés bizonyos vonásait mutatja. Nem véletlen, hogy Keller, aki Berlinben fejezte be regényét, a cselekményt csak Dél-Németországban, a kedélyes-kisvárosi, kispolgárias-művészi Münchenben és a grófi kastélyban játszatja. Ehhez járul még a művészek, később a kézművesek és munkások természetadta közössége Münchenben, a valódi intellektuellek spontán összetartozása a grófi kastélyban. Persze mindenütt mutatkoznak már fenyegető árnyak: tisztességtelen és gátlástalan konkurrencia, csalás, törtetés stb. De a túlnyomó mozzanat még ez a mindenesetre egyre erősebben fenyegetett közösség.

S itt biztosan nem véletlen, hanem Keller demokratizmusára nagyon jellemző, hogy a három művész közül, akiknek közössége a müncheni történések középpontjában áll, egyik sem német. A főhős svájci, Lys holland, Erikson skandináv; tehát egyik sem a politikailag visszamaradt, forradalom előtti Németországból származik, hanem szomszédos demokratikus országokból.

Hármuk sorsában formálja meg Keller a művészi hivatás konfliktusait, a modern művészet ellentmondásait, a művészet és élet közti ellentéteket. Keller itt is, e probléma ábrázolásában és feldolgozásában társadalmilag-történetileg a *Meister Vilmos*nak és az *Ismeretlen mesterműnek* meg Balzac más műveinek kérdésfelvetése között áll. A *Meister Vilmos* világában maga a művészet problematikája még nincs felvetve. A hős művészi pályafutásának sorsa csupán egy dilettáns kudarca. Csak mellékalakoknál, mint Serlonál vagy Aurelienél érinti a művészség problematikáját. Balzac ellenben megformálja már a modern művészet tragikus ellentmondásait, nemcsak az egyre mélyebb szakadékot művészet és élet között a kapitalizmusban, nemcsak ennek visszfényét a művész élethez való vonatkozásának szükségszerű elembertelenedésében, hanem magának a modern művészetnek tragikus dialektikáját is.

Keller — törtetőkön, szélhámosokon és rutiniékon kívül — csupa hajótörött művészt mutat meg. Megmutatja, hogy nőnek ki szükségszerűen a művészlétezésből a modern művészet bizonyos veszélyes tendenciái. Így Eriksonnál egy szinte szellemtelen naturalista rutin, így különösképpen a hősnél magánál egy mindinkább elvonttá és nem-érzékivé váló gondolati festészet. Érdekes, hogy Keller — akkoriban kétségtelenül humorisztikus túlzásokkal — hősét, tevékenységének utolsó, kétségbeesett szakaszában, jóformán egy csak sok évtizeddel később uralkodóvá vált „absztrakt", „tárgytalan" festészet határáig viszi.

Művészet és élet problematikája mármost a három művésznél igen érdekes és sajátszerű új fordulathoz jut. (A megőrült Römernek, az ifjú Lee Henrik tanítójának hajótörése prelúdiumszerűen már megcsendíti ugyanezt a motívumot.) Mindhárom művész — a maga személyes módján — emberileg sokkalta gazdagabb, semhogy a számára hozzáférhető és elérhető művészi tevékenység betölthetné. Mindegyikük eljut ily módon a számára elérhető legszélső határokig, átél itt egy többé-kevésbé mélyen átérzett problematikát, s azután lemond a művészi tevékenységről, hogy visszatérjen a gyakorlati életbe.

Egyszerűen, szinte elcsépelten játszódik le ez a konfliktus Eriksonnál, aki jómódú kereskedő lesz. Lys, aki később — éppúgy mint Henrik — a társadalmi tevékenység felé fordul, egyfajta átmenet közöttük, s itt Keller igen finoman teszi át a szociális származás és az anyagi helyzet különbözőségeit a művészi és emberi pszichológiákba. Kulturálisan Lys sokkal fejlettebb Henriknél. Gazdag ember lévén, nemcsak hogy egyenesebb vonalú és ezért problémátlanabb művészi fejlődést tett meg, mint a sokszor tévedező plebejus dilettáns, világnézetileg is sokkal hamarabb radikálisan megszabadult a vallási előítéletektől. Müncheni együttlétük idején Lys már egy eltökélt ateizmust képvisel, míg Henrik még istennek, hit és erkölcs összekapcsolódásának védelmezőjeként lép fel.

Keller azonban megmutatja, hogy Henrik fáradságosan kiharcolt műveltsége mélyebb és értékesebb, mint a mindig gondtalan gazdag Lys dekadenciát súroló fásult fölénye. Lys is „gondolati festő", ámde egy technikailag magasfejlettségű művészet alapján. Tevékenységének emberi problematikája, a zsákutca, amelybe került, ezért kevésbé élesen és gyötrően jut a tudatába, mint Henrik esetében. Fordulata, visszatérése a tevékeny életbe tehát hirtelenebbül,

kevésbé fáradságosan ötletszerűbben történik, kevésbé mély emberi alapjai vannak, mint a plebejusivadéknál. Itt, mint mindenütt, Keller igen finoman kiemeli az anyagi lehetőségek és pszichológia közti dialektikus kölcsönhatást. A két jómódú, Erikson és Lys fordulata nem külső kényszer meghatározta; másrészt spontánabb, kevésbé mély, kevésbé világnézetileg megalapozott, mint Henriknél.

Henrik hajótörése közvetlenül gazdaságilag megszabott. Mindenesetre azt látjuk utolsó művészi szakaszában, hogy eljutott a neki megadottnak határáig, hogy olyan emberi gazdagság kér szót nála, amely az ő művészetében nem kaphat hangot. Ha mármost fejlődésszomjának belső szükségszerűségéből az ember tanulmányozása felé fordul, úgy ezt csak igen időlegesen és töredékesen teheti, mialatt potom áron eladja mindenét. Az átmeneti idő gyors véget kell hogy érjen, és Henrik azzal fejezi be művészi pályafutását, hogy zászlórudakat mázol csekély darabbérért.

Mindez való és élethű. Ám ha Keller itt megállott volna, annak a sok szentimentális modern történetnek egyikét írta volna meg, amelyekben a kedvezőtlen körülmények brutalitása tönkretesz egy feltörekvő művészt. Keller azonban a gazdasági körülményeknek e nagyon erősen kiemelt hatalma ellenére Henrik hajótörését belső, emberi tragédiaként szemléli. Ezért eljuttatja őt, miután időlegesen kézműves lett, a hazája felé tett fáradalmas gyalogúton a grófi kastélyba. Mikor kiderült, hogy a gróf, egy Feuerbach-követő és műbarát, egy zsibárustól megszerezte Henrik műveit, szóba kerül köztük Henrik lemondása a művészetről. Henrik a maga és a társai fordulatának közösségét emeli ki, anélkül, hogy ezzel idősebb barátját meg tudná győzni; sőt, ez hangsúlyozza, hogy Henrik, művészi képzésének fogyatékosságánál fogva még nem ismerheti — mint amazok — művészi képességeinek valóságos határait. Minthogy Henrik kitart a lemondás mellett, mert „elérte szerény tetőpontját" és „kedvezőbb viszonyok között is legfeljebb dilettantista akadémistává" lehetne, a gróf felszólítja egy utolsó próbára:

„Nem kell ilyen siralmasan megszaladnia, hanem váljék meg rendes tisztességgel ifjúsága mesterségétől... Amiről lemondunk is, szabad választással mondjunk le, ne mint a róka a szőlőről!"

Henrik csakugyan a grófi kastélyban marad és megfesti két utolsó képét. Ott eközben keresztüldolgozta magát a feuerbachi világnézetig, és a gróf nevelt-lányával, a talált gyerek Dorottyával való érintkezésben elérte döntő emberi érettségét; most már valóban szabadon mond le ifjúsága művészi tendenciáiról. Külsőleg és belsőleg felszabadultan tér vissza a politikai tevékenységre hazájába. Ami Lysnél félig egy unatkozó járadékos hangulata volt, itt egy hosszú és becsületes viaskodás érett gyümölcse.

Keller rokonszenve itt, mint mindenütt, a plebejusok oldalán van; de korántsem egyoldalú, válogatás nélküli, kritikátlan. Lys kulturális fölényének elismerése ugyan hidegen megfigyelőleg összegező; van azonban sok más eset, amikor Keller a fent és lent közti kényszerű kölcsönvonatkozást humorosan vagy komolyan ábrázolja. Éppen ebben a sokoldalú egyensúlyozottságban jut kifejezésre művészileg Keller igazi demokratizmusa: olyan biztonságosan érzi magát ebben a társadalmi létben és tudatban, hogy megengedheti magának

a legkíméletlenebb kritikát és önkritikát; messze távol áll „tisztán" plebejus írók aszkétikus vagy provinciális kicsinyességétől. Így például a grófi kastélyban a hős egy kis humorisztikus megszégyenítésére kerül sor. Dorottya, a gróf neveltlánya elolvasta Henrik önéletrajzát, amelyben az nagyra van jó polgári származásával. A kis társaságnak előkelő étkezést rendez a lovagteremben és grófkisasszonyként felcicomázva jelenik meg. Amikor az ebédnél szó kerül Henrik őseire, ez polgárgőggel felsőbbségét érezteti az arisztokratákkal szemben, és kacagás közben kell megtudnia, hogy a „grófleánynak" egyáltalán nincsenek ősei, mert talált gyerek. Amit Schiller Goethe *Meister Vilmos*ában dicsér, hogy költőien megformálja minden emberi vonatkozásban a rendi különbségek semmisségét, az az alapvonása az emberi viszonyok kelleri ábrázolásának. Az igazi demokratizmus szelleme az, ami itt mesét, helyzeteket és alakokat teremt.

Ez az egyensúlyozottság a kölcsönvonatkozásokban érvényes a Svájc és Németország közti politikai-világnézeti arányokra is. Ismételten utaltunk rá, hogy Lee Henrik tulajdonképpeni világnézeti kiteljesedését csak Németországban éri el, végső soron a forradalom előtti Németország legmagasabb gondolati formájának, Ludwig Feuerbach filozófiájának elsajátítása révén. A regény németországi része irtja ki Henrikben a provinciális korlátozottság minden nyomát. Másrészt azonban Keller erősen hangsúlyozza az ősi demokrácia fölényét Németország monarchikus kisállamosdija felett. Megintcsak nem elvontan, hanem a konkrét életviszonyokba belenyúlva, egyes emberek egymáshoz való vonatkozásait átformálva. A grófi feuerbachiánus nemcsak anyagilag megmentője Lee Henriknek egy kétségbeesett helyzetből, hanem utolsó erkölcsi és világnézeti nevelője is; fölénye az érett letisztultságé, nem pusztán a felszínes kulturáltságé, mint Lysnél. Ennek ellenére, mikor Henrik már megmentett ember, és belsőleg és külsőleg megszilárdultan hazájába akar utazni, a búcsúzásnál „hirtelen" erősen kifejezésre jut a svájci demokrata fölénye a forradalomelőtti német alattvaló felett. „A különben oly nyugodt embert még sohasem láttam ilyen izgatottnak; a puszta elképzelése annak, hogy közvetlenül egy köztársaságba megyek és annak közéletében majd részt veszek, úgy látszott, egyéb rokon képzeteket és az elégedetlenség régi szenvedéseit ébreszti fel benne."

A társadalmi mozzanatnak ez a folytonos jelenvalósága az emberek minden egymáshoz való vonatkozásában, pszichológiájukban, erkölcsükben és világnézetükben, érzésükben, gondolkodásukban és cselekvésükben, ez oldja fel az embereknek a modern regényekből ismert magányát; ez tesz minden történést, a legmagányosabb tépelődést is, társadalmi eseménnyé.

A világ szemlélésének ez a módja, ami Kellernek a svájci demokráciában való szilárd begyökerezettségéből származik, teszi lehetővé Keller alkotásában azt a naiv epikus nagyságot, amely rajta kívül a XIX. században csak Lev Tolsztojnak volt sajátja.

Keller ezt az epikus nagyságot a svájci demokrácia még élő törzsökös erőivel való közeli egybekapcsolódásának köszönheti. Ezért nem kényszerül soha szentimentális felnagyításra vagy szépítésre: hanem csak felfedezi és megformálja a magukban a népi megmozdulásokban meglevő törzsökös nagyságot. Alakjaiban minden parasztian gyakorlatit, szűken korlátoltat ábrázolni tud realisztikusan kérlelhetetlen humorával, anélkül, hogy az egész eseményt

népi nagyságától megfosztaná; sőt az epikus nagyszerűség éppen azáltal jön létre, hogy ez a paraszti, gyakorlati-földhöztapadt háttér minduntalan láthatóvá lesz.

Így a paraszt, aki Arnold Melchthalt személyesíti meg a Tell-ünnepségen, útban a rüttli-eskütételhez egy ökröt még gyorsan elad; így Tell megszemélyesítője az alma-lelövés és Gessler megölése közti szünetben a tartomány helytartójával arról tárgyal, hogy az újonnan építendő országút feltétlenül az ő vendéglője előtt haladjon el. Csak e naiv és nagy epikus felfogás által veszthetik el az ilyen események minden pusztán leíró jellegüket és válhatnak az epikus cselekmény valóban drámai mozzanataivá. Itt is néhány példára szorítkozhatom. Gondoljunk például arra a fordulópontra, amelyet a Tell-ünnepség Lee Henrik kettős, Anna és Judit iránti, szerelmének fejlődésében jelent; arra a befolyásra, amellyel Henrik első ünnepélyes-játékos katonai gyakorlata van kérkedő-tékozló hajlamainak fejlődésére, valamint az ezt követő első erkölcsi kisiklására; az ifjú Henrik utolsó találkozására Judittal, miután, Anna halálát követően, megvált tőle: miközben Henrik éppen a gyakorlótéren egzercíroz, elhajt előtte a kivándorlók szekere Judittal, egy pillantást vethet csak rá, azonnyomban „hátra arc"-ot vezényelnek, s mire ismét megpillantja az utat, Judit már nyomtalanul eltűnt.

A népélet ilyen eleven és nagy Kellernél, mert a nép az ő számára sohasem elvont „tömeg", amellyel a magányos egyének valamilyen formában — lelkesedően, gőgösen vagy vágyakozva — szembenállnának. A nép itt élő, egyénileg ábrázolt személyiségekből áll, és a nagy ünnepi események, amelyekben a „tárgyak totalitása" megformáltan kifejezésre jut, éppen szerves, az életből kisarjadt természetes egyesülései ilyen egyéneknek. Ezért itt mindig összefutnak a különböző személyi érdekek, és a személyi és társadalmi érdekek naiv-spontán kölcsönhatása révén, azon hit révén, hogy — végső soron — az egészséges közérdekek keresztül fognak törni, létrehozzák a törzsökös demokrácia valóban életteli képét. A — gyakran egoista — személyi érdekek hajtóereje nem csupán élethűen van megformálva, hanem epikusan formateremtően is: a népélet legnagyszerűbb és legfestőibb képeit mozgalmas, egyéni, epikus cselekménnyé változtatja.

Ebből a költői világnézetből fakad minden egyes elbeszélt mozzanat mozgalmassága és érzékisége. Belőle fakad Keller specifikus, igazi epikus poézise: minden emberből, minden helyzetből kisugárzik a rá sajátos, veleszületett szépsége. Soha fel nem csigáz valamit a szépség szférájába szubjektív hangulat, líra vagy vágyakozás révén. Keller elbeszélőművészete felszabadítja a tárgyakat, kihámozza lényegüket, s ebben a lényegben mármost napvilágra kerül minden individualitás — akár ember, akár táj, vagy esemény — specifikus, különben rejtett szépsége. Minden embernek megvan Kellernél a saját specifikus szépsége: Anna és Ágnes beteges finomságának és törékenységének éppúgy, mint Rozália vagy Judit asszonyos érettségének, mint Dorottya lányos, szilárd és hajlékony, szellemileg humorteli fölényének, mint az anya nyugodt és szívós, gyakran leszűkült hősiességének. A lényeg feltárása Kellernél a szépség feltárása; Keller megmutatja az élet mély gazdagságát, amennyiben látjuk, hogy a valóságos emberek lényege igazibb és életteljesebb, mint jelenségük.

Ebből az anyagból, ebből a szellemből származik a szépsége Keller svájci novellavilágának is, amely időbelileg a nagy regény első változatának bevégzése után keletkezik. Az alap itt is, ott is a törzsökös demokrácia belső, szociális megrendíthetetlenségének érzése.

Persze Keller, a nagy realista, abban a mértékben látja egyre tisztábban a törzsökös demokráciára a felnövő kapitalizmusból származó veszélyeket, ahogyan ezek magában a valóságban, a népéletet bomlasztva, hatékonnyá válnak. Ezzel a problémával függnek össze Keller számára egy tisztán svájci regény lehetőségei, a kísérletek, hogy a svájci valóságot egy nagy és lezárt epikus összképbe fogja össze. Ezek ezért az ő számára, mint kérlelhetetlenül realista művész számára magukban foglalják a számotvetést a kapitalizmus behatolásával, Svájc fokozatos kapitalizálódásának társadalmi, emberi és erkölcsi következményeivel. Itt Keller megoldhatatlan dilemmában, tragikus-rezignált helyzetben találta magát. Mint valóságos realista semmi előtt sem hunyhatott szemet. Mindenütt, ahol a kapitalizálódásnak ezt a folyamatát ábrázolja, kíméletlen realizmussal teszi azt.

De ezáltal elpusztította önmagában a valóság neki megadatott költői felemelésének forrásait. Az ő világnézetéből kiindulva nem volt rá lehetőség, hogy itt a valóságos egy új, shakespeareizáló költészetének forrásait találja meg, ahogy ez Balzacnál vagy Dickensnél lehetséges volt. Már *Az elveszett nevetés* című novella jelentős mértékben problematikus, és nem áll a többi kelleri elbeszélés magaslatán. Keller maga is érezte ezt, és azt írja róla F. Th. Vischernek: „Az utolsó seldwylaiakat Ön . . . túl tendenciózusoknak és lokálisoknak találta. Azt hiszem, a főhiba ott van, hogy ez tulajdonképpen egy kis regényanyag, amely novellisztikusan nem jól variálható. Amiért sokat levezető és összefoglaló módon kellett előadni, ahelyett, hogy anekdotikusan történve lepereg ne; ezért a tendenciózus unalmas mázolat. Egyebekben azt hiszem, végül is meg kell próbálkoznom egy komolyabb modern kultúrképpel . . ."

Az öregedő Gottfried Keller utolsó regénye, a *Martin Salander* mármost valóban megpróbál összképet adni Svájc e kapitalista átalakulásáról. Sajnos azonban a regényre nagyon is ráillik a költő fent idézett önkritikája. Keller nagy művészete itt már csak egyes nagyszerű alakokban, különösen Marie Salanderében mutatkozik meg. Különben az ábrázolásmód jókora szakaszokon száraz és Kellerhez képest szokatlanul szegényes; a kapitalizmus okozta erkölcsi elfajulás elleni polémia karikaturisztikus, anélkül, hogy a szatirikus torzítás valóságos művészetét mindenütt elérné; az utópia szárazon, tanító és ezért nem meggyőző módon áll szemben az élet tényeivel.

Ezért itt Keller legnagyobb epikus erőssége, a „tárgyak totalitása" veszendőbe is kell, hogy menjen. Keller kénytelen költőileg számotvetni a törzsökösen demokratikus népélet kapitalista szétbomlásával. A nyilvános lakodalmi ünnepség például ilyen kísérlet arra, hogy a pusztuló réginek az élet előidézte eltorzulását egy új epika, egy regényszerű, paradox „tárgyak totalitása" alkotórészeként ábrázolja. Ezen a feladaton Kellernek hajótörést kellett szenvednie, minthogy költői tehetsége kitéphetetlenül a harmonikus régi demokráciáról szőtt álomban gyökerezik, minthogy ő nem volt már képes meglátni a társadalomnak azokat az új pozitív erőit, amelyek ebből a szétbomlásból egy új

népéletet teremtenek majd. De ő legalább megkockáztatta ezt a kísérletet, míg legtöbb német kortársa a puszta magánélet zárt szobáinak „intimitásába" menekült.

Az epika ezen új problémájával való költői megbírkózás a modern irodalomban Maxim Gorkij feladata maradt. Gorkij ugyanis a régi Oroszország összes intézményeit, szokásait, erkölcseit hasonló magával ragadó ábrázolóerővel tárja elénk, mint annak idején Tolsztoj tette, mint ahogy ezt Svájcot illetően Gottfried Kellernél figyelhettük meg. Míg azonban a születés és halál, házasságkötés, nemesi gyűlések és társas mulatságok, háború és béke stb. széles epikus leírása Tolsztoj számára arra volt művészi eszköz, hogy az epikus nyugalom és harmónia egy szinte homéroszi nagyságát érje el, Gorkijnál ennek funkciója egészen ellenkező. A cárizmus, a feudális maradványok és az erősödő „ázsiai" kapitalizmus elleni forradalmi harc, a szocializmus új világának szülési fájdalmai a régi Oroszország leírását egy hatalmas és félelmetes haláltánc leírásává változtatják. Éppen mert Gorkij felismerte e felbomlási folyamat egész mélységét és végső progresszivitását, állítja mindenütt előtérbe a régi, düledező világ erkölcseit és szokásait, és mutatja meg lélektelen, megcsontosodott rutinná, ravasz képmutatássá, barbár elvadultsággá való átváltoztatásukon a látszólag mozdulatlan és állítólag megmozdíthatatlan régi Oroszország kapitalista szétbomlásának az egész népélet átfogó jellegét.

Gorkij itt új epikus monumentalitást találhat, a „tárgyak totalitásának" egészen új megjelenési módját, mert tekintetének a régi felbomlásában megnyilvánultak az új szülési fájdalmai. Ez a bepillantás Kellertől szükségképpen megtagadtatott. Nagysága és korlátja megmutatkozik abban, hogy — korában egyedül — neki mert menni ennek a problémának, hogy azonban szükségszerűen hajótörést kellett szenvednie rajta.

Így a nagy epikus Kellernek a novella viszonylag kis formájára való rezignált korlátozódása maradt a megmentője mint művésznek. Itt romantikus stilizálás, régi formákhoz való archaizáló visszanyúlás nélkül egy egyszeri mesevilágot teremtett a modern polgári valóság közepette, olyan világot, amely, mint az ősrégi mesék világa, az emberinek összes egyes vonásaiban mélyen realisztikus és igaz, és mégis egyszersmind e valóság legjobb embereinek reális vágyát mint meggyőző, mint szép beteljesedést alkotja meg.

7

Humanizmus

Az, hogy megújít egy ősrégi irodalmi formát, hogy a törzsökös demokráciában gyökerezik, mint látjuk, sohasem teszi Kellert a „természethez való visszatérés" hirdetőjévé, aki az irodalmi és kulturális fejlődést primitív formákra visszaforgatni, aki a primitívet és régit az új ellen kijátszani akarná. Keller a természet minden területén a múlthoz való minden romantikus

visszatérés elszánt ellenfele. És mikor utópikus felfogása a svájci demokráciáról a múlt bizonyos vonásaiból meríti erejének és tárgyiságának egy részét, ez alkotótevékenysége számára csak annyit jelent, hogy benne egy törzsökös demokrácia magasabbra fejlődésének legmagasabb emberi és kulturális lehetőségei egyéni életpályák megformált valóságaként jelennek meg. Ez — éppen a novellisztikus forma révén — művészileg összeegyeztethető egy rettenthetetlen és kérlelhetetlen realizmussal. És ennek a megformálásnak megvan az a nagy, messze a jövőbe nyúló jelentősége, hogy itt megformált emberek a demokráciabeli élet igaz példaképeiként állnak előttünk, hogy minden demokrácia reális kulturális-emberi vonásai előttünk eszményi alakot nyernek, anélkül, hogy — shakespeare-i értelemben vett — realisztikájukat elveszítenék. Keller ellentéte egyetlen jelentős svájci előfutárával, Gotthelffel, nemcsak politikai. Gotthelf valóban primitív-paraszti állapotokat ábrázol, mégpedig olyan ideológiában, amelyből elmaradottságuk idealizálódik. Ebből, mint Keller kimutatja, gyakran a svájci valóság tendenciózus eltorzításai, a haladás és a demokrácia tendenciózus megrágalmazásai keletkeznek. De Keller egyúttal megmutatja, hogy itt páratlanul meg van formálva primitív emberi állapotok egy epikus monumentalitása is.

Ámde bármennyire csodálja is a sikerült mozzanatok epikai nagyságát Gotthelf írásaiban, Keller nem folytatója soha a gotthelfi vonalnak. Márcsak azért sem lehet az, mert érzelmileg Gotthelf világának emberi előfeltevéseihez nem vezet útja, mert ezek számára valami végérvényesen elmúltat képviselnek. Világosan megmutatkozik ez a szerelem tárgyalásában, amely Gotthelf primitív világában még nincsen meg. Keller nagy művészi csodálattal emeli ki, hogy az egyéni szerelem hiánya Gotthelf művében hogyan járul hozzá ábrázolásmódjának monumentalizálásához.

De ő itt egy elmúlt korszak nézője és csodálója marad. Goethe és Feuerbach tanítványa, a demokratikus humanista, aki a mindenoldalú ember kifejlődésének szolgál, ezzel a világgal, ezzel a világnézettel nem tud mit kezdeni. Mint író, Keller nem Gotthelfet, hanem Goethét folytatja. Ezt a mély összefüggést Goethe és Keller között már sokszorosan felismerték és kiemelték. De nem azokon a felszíni formális rokonságokon nyugszik, amelyekre legtöbbnyire hivatkozni szoktak. Magától értetődően a *Meister Vilmos* és a *Költészet és Valóság* gyakorolt bizonyos befolyást a *Zöld Henrik* formaadására. De éppen itt erősebb és lényegesebb a koroknak és az írók hozzájuk való szükségszerű állásfoglalásának ellentéte, mint rokonságuk. Goethének és Kellernek, az alkotóknak költői kapcsolatossága sokkal inkább alakjaikban, kérlelhetetlen igazsághűség és mély, megingathatatlan humanizmus szerves egybeolvasztásának módjában jut kifejezésre.

A nagy orosz kritikus, Dobroljubov, Goncsarov és Turgenyev regényeinek elemzéseiben utalt rá, hogy az általuk megformált nők minden emberi tekintetben fölötte állnak férfi hőseiknek; hogy gazdagabban kibontakozottak, erkölcsileg érettebbek, cselekvésre elszántabbak, mint amazok; hogy legfeljebb gondolati és kulturális fölény, a műveltség dolgaiban való fölény van a férfiak oldalán. Dobroljubov itt éleseszűen felfedte a XIX. századi irodalom meghatározott fejlődési fokának egy lényeges mozzanatát. És egy ennyire

elterjedt tendenciának, amely különböző szociális és művészi meggyőződésű íróknál minden irodalmi befolyástól egészen függetlenül általánosan felmerül, magától értetődően mélyreható társadalmi okalapjai vannak. Dobroljubov ennek az irodalmi jelenségnek sajátos okait kora orosz társadalmában fel is tárta.

Bennünket itt e tendencia német fejlődési állomása érdekel. Ez Németországban Goethével kezdődik, pontosabban szólva weimari korszakbeli alkotótevékenységével, és legvilágosabb kifejeződését a francia forradalom után éri el. A *Sturm und Drang* fiatal Goethéjénél, és még a weimari idő kezdetén is, amelyben nagyobb érettséggel kivitelezi ifjúkori terveit, Götz, Werther, Egmont vagy Faust alakjai még beárnyékolják társadalmi-emberi tragikumuk mélységével a velük szereplő, csodálatosan megformált nőket. A tulajdonképpeni fordulópont az Iphigénia. És amikor Goethe, mindenekelőtt mint elbeszélő, a polgári társadalommal való konkrét és gyakorlati számotvetéshez kezdett, az emberi súlyoknak ez a változása már egészen világosan látható. Vessük csak egybe Dorotheát Hermann-nal, Natalie-t és Philine-t Meister Vilmossal, Ottilie-t és Charlotte-t Eduarddal.

Életrajzilag ez a fordulat Goethe alkotótevékenységében a nagy weimari csalódással függ össze. Jellegét és társadalmi tartalmát annak idején Franz Mehring mutatta be éleselméjűen a polgári irodalomtörténettel szemben: sokkal kevésbé a Charlotte von Steinnel való szerelmi tragédiáról van szó, mint arról, hogy a felvilágosító Goethe Weimarba jött, hogy legalább ebben a kisállamban valamit gyakorlatilag megvalósítson szocialista-humanista eszményeiből, ámde nehéz belső harcok után meg kellett győződnie róla, hogy egy ember — még ha egy Goethe is az — a német kisállami abszolutizmus ellen, még egy viszonylag „felvilágosult" és jóindulatú megjelenési módjában is, mint Károly Ágostnál, nem tehet semmit.

Goethe magától értetődően ifjúsága reményeinek e csalódása után sem adta fel soha teljesen annak lehetőségét, hogy korának társadalmában gyakorlatian hasson, a humanizmus eszményeit a polgári társadalom életébe bevigye. Különböző formákban, a remény és a rezignáció különböző adagolásával újra és újra felmerül nála ez a probléma, de a rezignáció mozzanata mostantól fogva nem oldható fel többé. A *Meister Vilmos* folytatása már *A lemondók* mellékcímet viseli, és ez a lemondás itt már azt jelenti, hogy Goethe a tőkés munkamegosztásnak a személyiség mindenoldalú kifejlődését szétdaraboló funkcióját teljességgel bevégzett ténynek, kora civilizációja gyakorlati alapjának ismeri el. És Goethe, aki éppúgy, mint jelentékeny mértékben rokonlelkű kortársa, Hegel, eszmény és valóság, humanizmus és polgári társadalom „megbékélésének" álláspontján áll, ezt az elismerést valóban komolyan veszi és levonja belőle emberileg, világnézetileg és költőileg az összes konzekvenciákat.

Persze, ezek a konzekvenciák az irodalmi megformálásban, amellyel itt dolgunk van, rendkívül ellentmondásosak. Az egyik ilyen ellentmondás mármost ez a súlyeltolódás a férfi- és a nőalakok emberi jelentősége között. Míg a fiatal Goethe heves harcban áll a feudálabszolutista társadalom ellen, míg harcos humanizmusának az a feladata, hogy ennek emberroncsoló durva hatalmát ábrázolja, ennek a humanista lázadásnak férfi hősei szert tesznek arra a katasztrófával terhes, igéző ragyogásra, arra az emberi-tragikus nagyságra,

melynek révén az éppolyan tökéletesen megformált partnernőt felülmúlják. Mihelyt azonban a polgári társadalommal való rezignált „megbékélés" a goethei realizmus vezérfonalává lesz, a tőkés társadalom azon ellentmondásának, hogy kibontakozása egyrészt létrehozza az egyéniséget, gyakorlati szükségszerűséggel napirendre tűzi a mindenoldalúság követelését, egyszersmind azonban, ugyanazzal a gazdasági-szociális szükségszerűséggel, ezt az egyéniséget megsemmisíti, elnyomorítja, szétdarabolja, az emberek megformálásakor előtérbe kell lépnie.

Csak véletlen térközökben, amelyek személyi és szociális szerencseesetek különleges kombinációi által keletkeznek — bizonyos tekintetben a tőkés társadalom epikuroszi intermundiumaiban, közbülső birodalmaiban — van meg immár egy viszonylag szabad és sokoldalú fejlődése az emberi személyiségnek. Goethe maga újra és újra teremtett magának ilyen közbülső birodalmakat; ámde sokkalta kritikusabb, önkritikusabb és tisztábbanlátó volt, semhogy személyi létezésének társadalmilag nem általánosítható mozzanatait túlbecsülje. Nagyon tisztán látta a tőkés társadalomnak azt az áthatolhatatlan korlátját, amely az egyéniség mindenoldalú fejlődésével szemben az emberrel kívülről és belülről szembeáll, mihelyt ezt a szükségszerű, magából ebből a társadalomból fakadó humanista eszményt társadalmi tevékenységre akarná átváltani. Ennek az ellentmondásosságnak a mélyen realista megragadásából keletkezik az érettebb Goethénél a súlyeltolódás férfi- és nőalakjainak emberi jelentékenysége között.

A tőkés társadalomnak ezek az ellentmondásai magától értetődőleg a nő társadalmilag szükségszerű létezésének alapjai is. A kezdődő polgári társadalom a nő létezését és hatékonyságát a házra és családra korlátozza, és nem szorul kommentárra, hogy ebben személyiségkibontakozása leigázásának egy formája rejlik. A XIX. század irodalma később — gondoljunk George Sand-ra, Hebbelre és Ibsenre — megformálja mármost a nő emberi személyiségének lázadását. Ehhez azonban a polgári társadalom egy magasabb fejlődése szükséges, mint az Goethe idején Németországban megvolt.

Az akkori német kapitalizmus gazdasági fejletlensége, a humanista kultúra akkori, úgyszintén társadalmilag-történetileg szükségszerű legnagyobb virágzásával kombinálva, mármost különösen szerencsés körülmények között csekélyszámú nő számára megteremti a személyiség sokoldalú és emberileg biztos kifejlődésének ilyen közbülső birodalmait. A társadalmi viszonyok korlátozása az egyes emberekhez való vonatkozásra az esetek átlagában nyárspolgári korlátoltságot teremt ugyan, de különösen szerencsés társadalmi-személyi véletlenek segítségével a humanizmus emberi közvetlenségéhez vezethet, a humanista eszmények közvetlen megvalósulásához az egyes emberekhez való vonatkozás egy kis körében. Schiller esztétikai levelei és a *Meister Vilmos* vége, valamint a romantika első korszakának illúziói megmutatják, milyen nagy, persze minden általánosításban társadalmilag csalóka reményeket táplált e kor az ilyesfajta társas közbülső birodalmakra vonatkozólag.

Az ilyen nők közvetlen humanizmusa a fetisizmuson való ösztönszerű átlátást jelent, az összes különben kapitalisztikusan objektivált társadalmi vonatkozások spontán visszafordítását embereknek emberekhez való vonat-

kozásaira. Nők, akik ilyen közbülső birodalmakban fejlődhetnek, életükkel mércét adnak arra, milyen emberi lehetőségeket teremt a polgári társadalom fejlődése, milyen lehetőségeket nyom és nyomorít el újra és újra tömegméretekben.

Itt tehát egy — persze múlékonyan és elszigetelten fellépő — társadalmi jelenségről van szó, nemcsak Goethe egy költői-életrajzi személyi sajátosságáról. Az a rendkívüli jelentőség, amelyet az ebben a korban egyáltalában nem, vagy csak epizódikusan-dilettánsan író nők, mint Caroline, Bettina vagy Rahel elértek, és amelyet csaknem kizárólag ennek az emberi súlynak köszönhettek, világosan megmutatja e fejlődésnek általános társadalmi jellegét az akkori Németországban.

Goethének ez az eredetisége a múlt legnagyobb nőmegformálóival szemben — Shakespeare-t is közéjük értve — tehát nem a költői felette- vagy alatta-állás kérdése, hanem a társadalmi-kulturális fejlődés problémája. Ha mármost Gottfried Kellert ebben a tekintetben a goethei életmű folytatójaként és továbbvivőjeként vesszük szemügyre, úgy itt sem az esztétikai összehasonlításról van szó két alkotó között. Mindenesetre az a tény, hogy Keller is eredeti és jelentős realista emberalkotó, egy ilyen összehasonlíthatóság elkerülhetetlen előfeltétele.

Keller Juditja, Dorottyája, Lucie-ja, Figura Leuje, Marie Salandere a goethei nőmegformálás társadalmi-emberi vonalát folytatja. De már a társadalmi fejlődés más állomásán élnek, más időkben, más országban, más természetű, demokratikusabb társadalomban. Ezért robusztusabbak, földközelibbek, plebejusabbak; akkor is, ha egy társadalmilag magasabb rétegből származnak. Minthogy azonban bennük az emberi kultúra, az érzelmek és a másik emberhez való vonatkozások kultúrája, a morális finomság és biztosság éppolyan magasan fejlett, mint Goethe nőalakjaiban, egy sajátszerű szintézist hajtanak végre a között a két vonal között, amelyet emberileg kimagasló nők goethei megformálásában megfigyelhetünk.

Goethe egyrészt a népből való nőalakokat formál meg: Klärchent, Gretchent, Dorotheát, Philine-t. A kornak, amelyben Goethe élt, lényegében rejlik, és az ő vonatkozásában a korhoz, hogy e nők magas emberi-erkölcsi kvalitásai nem jutnak el széles betöltésre. Klärchen heroizmusa tragikus vértanúhalálában jut kifejezésre, Dorothea bölcs bátorságát nagy világtörténelmi események idézik elő, és ezen erő megnyilatkozása után alámerül a mindennapi polgári életbe. Ebben a korlátozásban Goethe mély demokratikus bölcsességet fejez ki: megmutatja, hogy Klärchen és Dorothea nem kivételes jelenségek a népben, hogy ellenkezőleg, egy ilyenfajta egyszerű heroizmus lehetősége a nép nagyon sok leányában szunnyad és csak a nagy alkalomra vár, hogy valósággá ébredjen. (Walter Scott Jenny Deanse a legnagyszerűbb folytatása a női nagyság e demokratikus koncepciójának.)

Azok a nők azonban, akiknek emberi lényege Goethénél szélesen kifejtve kibontakozhatik, Natalie és Ottilie, és a hercegnő a *Torquato Tassó*ból, társadalmilag magasabb fejlődési lehetőségeikből egyszersmind magukkal hoztak meghatározott, az emberi körvonalakat elhalványító elemeket, olykor még a társadalmi eredetéit is. Csak az *Iphigéniá*ban teremti meg Goethe egy soha

többé el nem ért példaképét az ilyen nőien-emberi fenségnek és igaziságnak, egy ilyen egyszerű embert minden ember cselekvésének, gondolkodásának és érzésének eleven mértékéül. Az *Iphigénia* az az emberek egymáshoz való vonatkozása számára, amit a régi logika az igazságról mond: „index sui et falsi" (mértéke önmagának és a hamisnak). Hogy azonban egy ilyen alakot teremtsen, Goethének kora közvetlen társadalmi valóságát messze maga mögött kellett hagynia, ennek a reálisan létező eszményképnek megformálásához egy saját, költőileg emelkedett, drámai formát kellett találnia, amely a racine-i drámaírás lélektől áthatott bensőségét megszabadította a korhozkötött eredet minden nyomától. Az esztétikailag hasonló természetű *Torquato Tasso*ban a stilisztikai eredetnek ez a társadalmi rokonsága Goethe és Racine e dramatikája között kézzelfoghatóbban érezhető.

A felszínes szemlélet számára talán sajátságosan cseng, hogy a robusztus és demokratikus realista Gottfried Keller a tragédie classique nagy tisztelője volt, és védelmébe vette még Lessing kritikájával szemben is. Racine-nak ebben a nagyrabecsülésében, abban, hogy Shakespeare mellé állítja őt, Keller Puskinnal találkozik. Keller a franciáknál erkölcsi érzületük fenségét tiszteli, finom és tiszta emberségüket az alakok és konfliktusok megformálásában, törekvésüket, hogy a konfliktusokat visszavezessék legtisztább és legegyszerűbb formájukra; a drámai realizmus egy sajátszerű formáját látja bennük.

Keller mármost — hogy eredményünket előlegezzük — visszavezeti az Iphigéniát a földre, a közvetlen társadalmi valóságba, a törzsökös demokratikus közösség egy érzékileg biztos, életvidám lakójává teszi őt. Jelentős nőalakjai emberileg kibontakozott szélességben, a polgári mindennap igen földi sőt kicsinyes és komikus vonásokkal vegyes viszonyai között mutatják azt a magától értetődően ható, látszólag erőfeszítés nélküli morális fölényt, azt a derűs, nyugodt, és mégis acélos erőt, amely Goethe plebejus nőalakjaiban csak röviden jelezve volt, csak egy katasztrófában kirobbanóan kapott formát, amelynek az Iphigéniában egy időtlen, éterikus légkörre van szüksége. Keller e nőalakjai mindegyre Iphigénia-szerepet töltenek be: a hozzájuk való vonatkozás révén, a velük való egyszerű emberi érintkezés révén a férfiak le kell hogy vessék egyoldalúságukat, tendenciáikat az individualista kifacsartságra, a nyárspolgárias megcsontosodásra, kibontakozik és felvirágzik a bennük szunnyadó tisztesség, derekasság, emberség és morális igazság. Így a *Zöld Henrik* vallási-erkölcsi előítéletei „hirtelen" lehullanak, amikor Dorottyával kapcsolatba kerül. Így Reinhart a Lucie-val való emberi érintkezésben leveti naiv-pedáns, könyvekből merített magabiztossága, konvencionális-férfiúi fölénye rárétegeződött burkát, és egy szélesebb és igazabb emberségre való erőfeszítés nélküli, Lucie ajándékozta felszabadulása fölötti örömében a Lucie-val való találkozás előtti életét „ante lucem"-nak, napfelkelte előttinek nevezi.

Ez az egyszerű, fényt és meleget szerző hatalom azonban a plebejus Juditban testesül meg a legintenzívebben és a legmagávalragadóbban. A sok évvel fiatalabb Henriket ő egy érett asszony teljes intenzitásával szereti. Egyúttal azonban el-nem-néző bírája. Henrik korábbi tanítója, Römer ellen mély emberi tisztességtelenséget követett el, s ezt még súlyosbítja, hogy jogilag és társadalmilag tökéletesen korrekt formák között történt. A vallásos, különben er-

kölcsileg nagyon tisztességes iskolamester, Annának, Henrik ifjúsága szerelmének apja, sem jut túl ennek az esetnek megítélésében a formán, az erkölcsi-vallási frázisokon. Judit rögtön látja a kérdés magvát: a morális alantasságot Henrik cselekvésében és Römer bukását ennek következményeképpen. Első érzése a részvét Römer iránt, az az érzés, hogy meg lehetett volna menteni. (Römer megőrült és egy párizsi tébolydában nyoma veszett.)

„»Óh, ha én ápolhattam volna a szegény embert — kiáltott fel — bizonyosan kigyógyítottam volna! Kinevettem volna és hízelkedtem volna neki, mígcsak meg nem jött volna az esze.«

Aztán megállt, rám nézett és így szólt: »Tudod-e Henrik, hogy már egy emberélet szárad a te zöld lelkeden?«"

Az egész Judit és Henrik közti beszélgetést ide kellene iktatnunk, hogy világos fénybe kerüljön ennek a plebejus nőalaknak erkölcsi találati biztonsága a legbonyolultabb emberi problémákban. Judit ösztönös biztonsággal érti azt az ellentmondásos egységet, hogy az alantasság Henrik cselekvésében úgynevezett megbánás által nem jóvátehető, hogy azonban mégis tovább kell élnie és működnie, és ezt a tettet egyidejűleg mint múltbelit és jelenbelit, mint levezekelhetetlent és a továbbcselekvést, a továbbfejlődést mégsem zavarót viselnie kell magában. És mikor Henrik, megkönnyebbülten e gyónás és feloldozás által, a kisebb ellenállás útjait keresi, Judit ezt mondja neki: „Te igen szemérmetlen egy legény vagy, és azt hiszed, csak be kell vallanod szégyenletes gondolataidat, hogy tőlem feloldozást kapj. Persze csak a korlátozott és begyepesedett emberek nem akarnak soha semmit bevallani; de a többiek sem tesznek azért mindent jóvá!"

Az az alapérzés, amelyből mindez történik, egy humortelien biztos, megvilágosult szerelem. Amikor Judit ezt a szerelmet nyíltan bevallja, ugyanazt az egyszerű erkölcsi fenséget tanúsítja, amely Philine szerelmét is jellemzi: „És ha szeretlek, mi közöd hozzá?" Judit így szól Henrikhez: „Egyébként sajnos nem érzem, hogy te valahogy is visszataszítóvá lettél volna nekem; minek léteznénk, ha nem kellene az embereket, úgy ahogy vannak, szeretnünk?"

Ezek a nők képviselik a legnyilvánvalóbban azoknak az előfeltételeknek reális-emberi létezését, amelyeken egy valóban demokratikus népélet kelleri álma nyugszik. Egészen közömbös, hogy az ilyen kelleri nők e hatása a férfiakra közvetlen vagy közvetett közéletre-nevelés-e; a velük való érintkezés által bontakozik ki az erkölcsi derekasság, amelyben Keller joggal pillantotta meg egy demokratikus népélet emberi bázisát.

És az ilyen nők nagy és szabad embersége távolítja el a kelleri demokratikus utópiából a szűklátókörűség, a nyárspolgárság összes vonásait. Amikor itt — humanista-jakobinus módon — „az erényt tűzik a napirendre", akkor éppen az erény jelenti az igazi emberi képességek széles, sokoldalú és szabad kibontakozását, az éles ellentétet minden nyárspolgársággal szemben. És mint ellentét jellegzetes, hogy a férfiak gyakorlati-demokratikus cselekvése *(A hét igazak zászlaja, Martin Salander* stb.) gyakran ilyen aggályos-pedáns vonásokat visel. Ez nem véletlen; mert éppen ezáltal jut Keller kérlelhetetlen realizmusa érvényre kedvenc eszméi megvalósításában is. Az ilyen nők megformálása által tesz szert Keller demokratikus utópiája egy igazi valóság kolorit-

jára ; az ő megformálásuk által nő realizmusa a „shakespeareizálás" emelkedett szféráiba.

Ismételjük : nem Goethe és Keller emberalkotó művészetét kellett itt egymás mellé állítani, hanem felmérni egy állomását annak az útnak, amelyet a társadalmi fejlődés Goethétől Kellerig megtett. Összefüggésük és ellentétük megvilágít egy nagy darab német kultúrtörténetet : a francia forradalom győzelmének utóhatásától a demokratikus forradalom első vereségének utóhatásáig Németországban. Ezért a francia forradalom reményteli napja megvilágítja a *Hermann és Dorothea* idilljét, a *Meister Vilmos tanulóéveiről* szóló próza-eposzt. Elégikusan színezi a demokratikus forradalom 1848 veresége utáni naplementéjének homályos világítása Juditnak, a Goethe utáni német irodalom legnagyobb népi nőalakjának lemondását.

Keller nagysága abban van, hogy korának politikailag-szociálisan és művészileg kedvezőtlen feltételei között egy ilyen magasrendű művészetet vívott ki, oly művészetet, amely a provinciális korlátozottságtól éppolyan távol áll, mint a néptől idegen egyéniességtől. E művészet tartalmának és formájának problematikája, rezignált alaphangulata egy darab német sors, egy jelenet a német demokrácia — eddigelé tragikus — élettörténetéből.

1939

Ha egész népedre gondolva gondolni kell terád is — hírneves vagy.

Wilhelm Raabe

Raabe hírnevének és népszerűségének sajátos története és jellege van. Raabe első művének, *A Sperling utca krónikájának* (Die Chronik der Sperlingsgasse) nagy sikere volt. Az ezután következő műveket szintén sokat olvasták, különösen *Az éhenkórász lelkészt* (Der Hungerpastor). Csak a hatvanas évek végén kezd csökkenni ez a népszerűség. Ennek az időszaknak irodalomkritikájában alig találunk említést Raaberól. Csupán Hebbel írt egy jóindulatú kritikát, az első műről. Németország akkori liberális burzsoáziájának hivatalos orgánuma, Gustav Freytag lapja, a *Grenzboten*, Raabet rendszeresen agyonhallgatta. „Nem voltam ínyükre az uraknak", mondta később Raabe. 1870 után csaknem teljesen elfeledték. Amikor a fiatal, még nem szocialista Franz Mehring a 70-es évek elején a német győzelemnek az irodalomra gyakorolt kedvezőtlen hatásairól ír, a regényírók közül csupán Gutzkowot, Auerbachot, Reutert, Freytagot és Spielhagent elemzi. Raabét futólag említi, az azóta teljesen elfeledett írók között. Csak a XX. század elején, Raabe hetvenedik születésnapja táján támad fel újra a népszerűsége, széles körben.

Népszerűségének ez a története megfelel népszerűsége jellegének. Raabenak mindig megvolt a maga „köre", mely olvasta és tisztelte. Ámde feltűnő, hogy hiányzik ebben a „körben" minden olyan név, mely a költészet vagy a gondolkodás szempontjából valamiféle tényleges jelentőséggel bírt Németország ideológiai fejlődésében. Ez az elszigetelődés megfelel Raabe élete folyásának. Feltűnő ellentétben jelentős kortársaival, nem volt közeli kapcsolata korának egyetlen kiemelkedő emberéhez sem; gondoljunk Gottfried Keller kapcsolataira Freiligrath-tal, Feuerbachhal, Hettnerrel, Warnhagennal, Vischerrel és másokkal. Bár a 80-as és 90-es évek irodalmi áramlatai Raabét a kevésszámú, olyan idősebb író közé kezdik számítani, akinek a jelen számára aktuális jelentősége van; ezek a kritikusok is csak a naturalista mozgalom másodrendű alakjai (M. G. Conrad, J. Hardt, L. Berg). Csak akkor, amikor a naturalizmusból kezd kifejlődni a lényegében provinciális és retrográd „Heimatkunst"* (a „hon művészete"), lépnek fel hírnevének tulajdonképpeni hirdetői, túlnyomórészt irodalmi és politikai reakciósok, mint Adolf Bartels, F. Lienhard, később Nadler irodalomtörténész stb.

* *Reakciós irodalmi irányzat, mely a provinciális, maradi művészetet támogatta.*

Raabe maga, a „Heimatkunst"-ot ridegen elutasította. Mégpedig mind lokális-provinciális jellegét, mind pedig művészi módszerét, mely a naturalizmusból indult ki, és annak hibáját ellaposított formában továbbfejlesztette. „Én nem akarok Heimatdichter („hon-költő") lenni, hanem *német* költő! . . . Ami a Heimatdichtungot illeti, értelmetlenség az egész. Aki csak azt képes leírni, amit maga átélt és látott, az nem költő, hanem leíró. A költőnek értenie kell ahhoz, hogy nézeteit élethűen öltöztesse minden időnek és országnak köntösébe."

Ez az ellentmondás jellemző Raabéra és irodalmi pozíciójára. Az ilyen kijelentések önmagukban nem döntőek: kevesebb múlik azon, hogy Raabe mit gondolt a „Heimatkunst"-ról, mint azon, hogy műveinek — objektíve — mi a viszonyuk hozzá. Raabe bensőséges személyes érintkezése braunschweigi asztaltársaságával és körével, nem teljes értékű bizonyítéka annak, hogy esztétikai-világnézeti szempontból egyetértett velük; éppoly kevéssé teszi őt a hohenzollern—bismarcki birodalomalapítás lelkes hívévé az, hogy állandóan a nemzeti liberális pártra, a német kapitalizmus pártjára adta szavazatát.

A művek döntenek. Az itt említett ellentmondások azonban Raabe személyiségének és alkotásainak alapvető problematikájára vetnek fényt — arra a problematikára, melyet természetesen szintén a művek elemzéséből kiindulva kell világossá tenni.

I

Az ábrázoltnak igazsága Raabe lényét fejezi ki; amit ő maga gondol, az csak annyiban lényeges, amennyiben ezt az igazságot, és annak ellentmondásosságát világosabban kiemeli; gondolata máskülönben csak megoldandó probléma, nem pedig bizonyíték.

Raabe művei a XIX. századi német sors világos, és egyértelmű felfogását tárják elénk, melynek a „Heimatkunst"-hoz és annak reakciós ideológiai képviselőihez semmi köze sincs.

A XIX. század német történelme Raabe számára is a francia forradalommal kezdődik. Az a periódus, amely kezdetétől a kudarcba fulladt intervenciós háborún keresztül, a napóleoni megszálláson és Németország szétdarabolásán keresztül a felszabadító háborúkig tart — a reformáció és a parasztháború óta az első olyan idő volt, amelyben a német nemzet önformálásának reális körvonalai alakultak ki, bár ezek felettébb elmosódottak és ellentmondásosak voltak; az első olyan idő, melyben a nemzeti egységre való törekvésnek tömegjellege volt, habár ez a tömegmozgalom mennyiségileg elégtelen, és ami öntudatosságát illeti, szerfelett homályos volt. Ettől az időponttól fogva a német nemzet egyesülése ismét a történelem napirendjére került. Az egyesítés útjainak és eredményeinek helyességéről szóló vita az 1871-es birodalomalapítással sem ért véget.

Mármost, hogyan foglal állást Raabe e történelmi fejlődés központi kérdéseihez? Műveiben — amelyekben legtöbb tisztelője csak kedves-humoros

miniatüröket lát a német mindennapi életről — ezek a kérdések igen nagy, sőt, döntő szerepet játszanak. Irói arcképének megrajzolásához csak az adhat alapot, ha röviden összefoglaljuk a német nép Raabe által *ábrázolt* XIX. századi *történetét*.

Már kezdetben igen figyelemre méltó Raabe ridegen elutasító magatartása a német ancien régime-mel szemben, és leplezetlen rokonszenve a francia forradalom iránt. Az *Abu Telfan*nak egyik ragyogó fejezetében leír egy kedves *kis tartományi székhelyet*, és elénk tárja a német lealacsonyodás keserűen-szatirikus történetét, s e német lealacsonyodás képviselői az ő szemében éppenséggel a fejedelmek. Poroszországi Frigyes „legendás" alakja iránt Raabe szintén kevés rokonszenvet érez. Egy történelmi elbeszélésében, mely a francia forradalom idejében játszódik, *A bützowi libák* (Die Gänse von Bützow), egyetértéssel idézi Mirabeau megsemmisítő kritikáját a régi Poroszországról: „Rothadás az érés előtt." Már első művében, *A Sperling utca krónikájá*ban, egy öreg kutató elbeszéli a francia forradalom elleni háborúban szerzett élményeit; rokonszenvvel a forradalom és megvetéssel az intervenciós had iránt. Utolsó befejezett művében, a *Hastenbeck* című történelmi regényben elbeszéli Foullai főbérlő kivégzését a forradalomban, és ezt úgy fogja fel, mint „késői elégtétel"-t a német népnek a francia abszolutizmus hadseregei által való barbár kifosztásáért.

Ezért teljességgel hamis az, ha Raabe kis történeti-szatirikus mesterművét, *A bützowi libák*at a francia forradalom paródiájaként tüntetik fel, mint azt Raabe sok tisztelője teszi. Ennek az elbeszélésnek tónusa valóban parodisztikus. A költő iróniája azonban a német viszonyok kicsinyessége és nyárspolgárisága ellen irányul. Természetesen, csupán azért jelennek meg a francia forradalom nagy alakjainak árnyai, hogy élesen kiemeljék a német nyomorúságot. És az ironikus kontrasztot csak erősíti az, hogy ennek az elbeszélésnek egyes hősei az akkori német humanizmus műveltségének magaslatán állanak. A német klasszikusokból vett idézetek a lét és a tudat közötti ironikus kontrasztot egy más oldalról egészítik ki. Az elbeszélés csattanója, melyet már idéztünk, tudniillik annak az én-alaknak állásfoglalása, akivel Raabe a leginkább rokonszenvez — semmi kétséget nem hagy valóságos szándékait illetően.

Ennek semmilyen vonatkozásban nem mond ellent Raabe lelkesedése a felszabadító háborúkért. Az idősebb nemzedék legtöbb hőse, akit a fiatal Raabe ábrázol, részt vett a felszabadító háborúkban. Mi több, ez a részvétel Raabe számára éppen emberi értékük kritériuma: a rendes emberek hadba vonultak, a sehonnaiak otthon maradtak. És ennek az értékelésnek Raabenál van bizonyos plebejus-kritikus hangsúlya: a parasztok, a kispolgárok, az értelmiségiek hadbavonultak, a nemesi naplopók otthon maradtak, és katonai karrierjüket csak a győzelem kivívása után kezdték meg.

Ezek az értékelések nem véletlenszerűek, hanem kifejezik Raabe értékelését a német összhelyzetről, szenvedélyes gyűlöletét a feudális-monarchikus kisállamisággal szemben. Ezzel szembeállítva, az idegen elnyomás nagy lépést jelentett előre. Raabe *Az éhenkórász lelkész*ben így ír a régi Németországban fennállott „zsidó vám"-ról: „A jenai csata, mely oly sok alávalóságot, oly sok badarságot halomra döntött, ennek a botránynak is véget vetett, ámde anno 15,

jónéhány szerető honatya a régi jó szokást örömest vezette volna be ismét." S az öreg Raabe előhozza még Jérôme,* westfáliai király érdemeit a német múlt efféle gyalázatosságainak megszüntetése körül. Ezek a gondolatok, mint Raabenál mindig, a legvilágosabban a plebejus alakoknál mutatkoznak. A *Sperling utcá*ban leír egy asztalosmestert, aki a francia megszállást rokonszenvvel fogadja, a francia katonákkal bajtársias viszonyban van. Igazi felfogása napfényre kerül, amikor a katonák, arra a kérdésére, hogy milyen sokáig szándékoznak Németországban maradni, „mindig"-gel válaszolnak. Ő erre így szól: „Nem, örökre nem. Ti most itt vagytok, és a magunkfajta csak hálát adhat az Úristennek, hogy ideküldött benneteket, ámde hogy örökre . . ." Tehát csak következetes, ha egy évtizeddel később mindkét fiát a felszabadító háborúba küldi.

Mindkét fiú elesik. És szülővárosuk templomában nagy emléktáblát állítanak, az összes elesettek nevével. Az asztalosmester először büszkén és lelkesen pillant rá, később már látni sem bírja, és midőn a templom leég, csak örömet érez, hogy a tábla nincs többé a szeme előtt. Amikor jóval később felesége elbeszéli ezt a történetet, egy segéd felkiált: „Én tudom, hogy Karsten mester miért nem tudott többé a táblára nézni", és Raabe hozzáfűzi: „*Ebben* a tudásban van jövő."

Ez a tudás — az, hogy a német fejedelmek mit cselekedtek a nép gyengesége folytán — Raabe reakcióábrázolásának középpontja. Igen szemléletesen mutatja meg, hogy az 1814-es hősök miként válnak a győzelem után „felesleges", sőt gyanús emberekké. A legjobbak közülük megkísérelték, hogy az ár ellen ússzanak, de hiába. Wassertreter, a *Burschenschaft* (egyetemista diákszövetség) tagja (Abu Telfan) — 1817-ben részt vett a wartburgi ünnepen,** és bebörtönözték; Felix Götz (Az éhenkórász lelkész) később Bolivar alatt harcol Dél-Amerikában, részt vesz az 1830-as lengyel felkelésben és tönkremegy a a párizsi emigrációban. A kevésbé szenvedélyesek (Rudolf Götz és barátai, Glaubigern lovagja *Der Schüdderrump*ban) egy „másik világ" embereivé lesznek, gyökerüket vesztett különcökké.

Mindezek után figyelemre méltó és szembeötlő, hogy az 1848-as esztendő Raabe Németország-ábrázolásában semmilyen döntő szerepet nem játszik. Ez nem a rokonszenv hiányából ered: ott, ahol a forradalomról említést tesz (az amerikai emigránsok visszaemlékezése Robert Blumra az *Emberek az erdőben* (Die Leute aus dem Walde) című műben, az osztrák menekült a *Gutmann utazásai*ban (Guttmans Reisen) stb.), világosan láthatjuk, hogy Raabe síkraszáll e forradalomért, úgyhogy a dokumentumszerűen ránk maradt kijelentések, melyekben Raabe az 1848-as forradalom mellett állást foglal, csak kiegészítésként jöhetnek számításba. De Németországnak Raabe-ábrázolta összképében a 48-as forradalomnak nincs fontosabb szerepe.

Ennek közvetlenül életrajzi okai vannak: Raabe a forradalom idején még igen fiatal volt, és Braunschweigben, ahol annakidején élt, nem történtek jelentős események. Első nagy élménye a reakció időszaka Berlinben, melyre

* *Napóleon öccse — westfáliai királynak bátyja tette meg.*
** *A német diákság szabadságtüntetése.*

első műve szenvedélyesen reagál. Hogy viszont ezután a felszabadító háborúkat, sőt — túl ezeken — a középkor szabad városait idézi fel, hogy ő ezekben, és nem egy határozottan forradalmi-demokratikus módon végrehajtott 1848-ban keresi a példaképet a jövő számára, az megvilágítja egész ideológiájának központi gyengeségeit.

Németország régi nagysága iránt érzett előszeretete magában véve nem csodálatos, különösen nem a német egységért vívott harc időszakában, olyan időben, amelyben az 1815-ös és 1848-as kísérletek kudarca után a nemzeti egység egészen más módon új szülési fájdalmakat él át. Raabe egy irodalmi hagyományhoz kapcsolódik, mely Goethe *Götz von Berlichingen*jével kezdődik. Természetesen azóta csaknem egy évtized eltelt. Lassalle tragédiája, a *Franz von Sickingen* csaknem egy időben Raabe első műveivel csaknem ugyanahhoz az időszakhoz nyúl vissza, de már más szellemben, mindenesetre kisebb történeti igazsággal, mint Goethe. Raabe költői-történelmi valóságérzéke erősebb, mint Lassalle-é, noha természetesen politikailag sokkal kevésbé radikális. Ő nem képzel el egy — a valósággal ellentmondó — Sickingent, mint Lassalle teszi, hanem visszamegy a német városoknak a keletkező fejedelemségek ellen vívott valóságos harcaira, s ezt a kisállamiságot elítéli és elveti, sokkal helyesebb módon, mint Lassalle. *Úristenünk irodája* (Unseres Hergotts Kanzlei, 1861) című elbeszélésének előjátéka Braunschweig város eredménytelen megostromlása a herceg által, majd ábrázolja különböző fejedelmek harcát Magdeburg városa ellen, Moritz von Sachsen vezetésével. Az elbeszélés a polgári bátorság hőskölteménye, e bátorság háborús és politikai fölénye a fejedelmekkel és zsoldosaikkal szemben.

Ez a lelkesedés élete végéig megmarad, és ennek kétségtelenül vannak pozitív oldalai. Raabeban nagyon határozott polgári, nemességellenes öntudat él, és a német értelmiség bizantinizmusát, a birodalomalapítás előtt és után mindig gúnyosan elutasította. És késő öregségében, amikor hivatalos megtiszteltetésekkel (kitüntetések, díszdoktorátus, díszpolgárság) halmozták el, azt mondotta: „Az én eszményem mindig a középkornak polgári mivoltára büszke, szabad közössége volt. Mint az 1671-es Braunschweig, mely a kapukat saját fejedelmének orra előtt becsukta. Ha egy ilyen Braunschweignek lehettem volna a díszpolgára, még egyszer olyan büszke lettem volna, mint amilyen büszke ma vagyok a díszpolgári oklevelemre."

Bármennyire fontos volt is ez a szilárdság, ez a védelem a kapitulációval és a szolgalelkűséggel szemben, mégis megvoltak a negatív oldalai. Raabe politikai-történelmi világképét utópiára, a szabad középkori városok megújulásának álmára építi. És magától értetődő módon a távoli múltnak ez az utópisztikus beállítása elfogultabbá teszi, mint amilyen a felszabadító háborúkkal szemben volt, ahol is mindkét oldalt igen pontosan mérlegelte. A középkori városok tárgyalásakor nem bírálja azok lokális korlátoltságát, templomtoronypolitikáját, amely a parasztfelkelések meghiúsulásának egyik fontos oka volt. Mellékes epizódokat (Lorenz Schreiberhart, 1858) leszámítva, csak igen homályosan látja a középkori városi kormányzat osztályjellegét. Ahol a fentnek és a lentnek ellentétét ábrázolja, ezt csak az elnyomott plebejus rétegek iránti részvét nevében teszi, álláspontja az, hogy az ilyen elnyomás, politikai-erkölcsi

szempontból még az uralkodó réteget is felbomlasztja. De a plebejusok aktív ideológiai-politikai képviselőivel, például, a magdeburgi novellában a prédikátorokkal,* elutasítóan fordul szembe.

Raabe ezáltal elzárja maga előtt a társadalmi kiutat egy olyan helyzetből, amelyet ő maga a legmesszebbmenően helytelenít. (Ebben a megvilágításban a francia forradalommal kapcsolatos beállítottsága is csak olyan rokonszenv, amelyből a német valóság számára semmi közvetlenül konkrét nem következik.) A német plebejusokban Raabe igen korán — és ismét heves együttérzéssel — a döntő elemet fedezi fel Németországnak egy esetleges alulról való átalakulása számára: a proletariátust. Ifjúkorában nemcsak rokonszenvet érez az elnyomottak iránt, azok egymásközötti szolidaritása iránt, az „utca caritas-a" iránt, szembeállítva azt a gazdagok egoizmusával, hanem sejti az elnyomottak jövendő hatalmát is. Igaz, hogy ebbe a sejtelembe rettegés vegyül. Korai regényében *(Tavasz)* három nagy világkatasztrófáról beszél: a vízözönről, a népvándorlásról — és a leendő proletárforradalomról.

Később ez a rettegés megszűnik. Üdvözli azt a tényt, hogy a szervezett munkásság által létrejön egy alulról való ellenőrzés; megértése azonban nem terjed tovább.

Tőle, a polgártól, ezt sem elvárni, sem kívánni nem lehet. Dickens megértése a munkásmozgalom forradalmi oldala iránt — mely sok dologban előképe a raabei ábrázolás társadalomkritikájának — szintén nincs sokkal magasabb fokon, s amellett Dickens chartista viharok közepette él, nem pedig az iparilag visszamaradott Németországban, mint a fiatal Raabe. De bármi volt is az oka ennek az értetlenségnek — Raabe előtt ez elleplezte Németország demokratikus megújulásának minden perspektíváját. Mint lelkes hazafi részt vesz minden mozgalomban, mely a nemzeti egységet előmozdítja, 1860-ban belépett a kisnémet *Nemzeti Egyesület*be (National-Verein), lelkesedik az 1866-os és az 1870—71-es porosz győzelmekért, melyek a nemzeti egységet megvalósítják, s továbbra is — mint már láttuk — megmarad a nemzeti liberális párt, a bismarcki—hohenzollerni párt hűséges szavazójának és hívének.

Ámde Raabenak e politikai meggyőződése, és magáról az életről való felfogása, tehát életábrázolása között szakadék tátong, melyet neki nem adatott meg áthidalni. A kapitalista nemzeti liberális párt hűséges híve, növekvő élességgel és elkeseredettséggel bírálja azt a politikai, társadalmi és erkölcsi degradációt, amely az erősbödő kapitalizmus, és a bismarcki-hohenzollerni birodalom közötti kölcsönhatásból keletkezett.

Ez a belső meghasonlottság igen hamar napvilágra kerül. Már 1870 októberében így ír egy barátjának: „Én nem írok nagy korrajzi regényt, amilyent Te nekem tanácsolsz. Én vagy túlontúl ostoba, vagy túlontúl okos vagyok ehhez, és ez utóbbinak eldöntését Rád hagyom, de csak tizenöt esztendő elmúltával."

Raabenak ez a beállítottsága később sem változott, sőt, kétségkívül, még élesebbé és elkeseredettebbé vált. 1875-ben írja Raabe *A Horacker* című elbeszélését, mely közvetlenül az Ausztria felett aratott nagy győzelmek után

* *Ezek képviselték a plebejus balszárnyat.*

játszódik. Itt a régi Németország becsületes embereit szembeállítja azzal a típussal, amely a porosz győzelmek által felülkerekedett, és vezető helyekre került. Raabe egy pozitív alakjával a következőt mondatja:

„Folyton-folyvást fecsegtek a levegőbe, hogy az iskolamester megnyerte a minap a königgrätzi csatát, de kérdem én tőled... melyik? Az öreg vagy a fiatal? Mert hát az én tudomásom szerint egyes-egyedül az öreg!... Majd meglátjuk, miféle győztes nemzedéket hívnak életre az újak, amint ismételgetik:

Stramm, stramm, stramm;
Alles über einen Kamm.

(Stramm, stramm, stramm;
— mind — egy kaptafára van.)

Egy, a nyolcvanas évekből való levelében Raabe elégtétellel beszél arról, hogy a nagy német győzelmek idején írt egy elbeszélést, melynek témája az 1859-es Schiller-ünnep volt, és az idealistáknak a bárgyú nyárspolgáriság ellen vívott harcát festette. A *Christian Pechlin* című elbeszélés második kiadásához írott előszavában így ír az 1870—71-es győzelmek utáni „spekulációs korszakról" (az elbeszélés 1871—72-ben keletkezett, az előszó 1890-ben): „A hősök sebei még nem forradtak be, a gyermekek, az anyák, a feleségek, a menyasszonyok és a nővérek könnyei még nem száradtak fel, az elesettek sírjait még nem nőtte be a fű: de Németországban — már oly hamar a borzalmas háború, és a súlyos győzelem után — furcsa dolgok történtek. Miként egy nagy tűzvész alatt vagy után — ha az utcán felpukkan egy szirupos-tartály — a csőcselék, s a suhancok nekilátnak, hogy felnyalják — úgy nyílt ki a pénzeszsák a német nép közt, s még a csatornákba is gurultak tallérok, és — oda is — túlontúl sok kéz nyúlt utánuk. Szinte az volt a látszat, mintha ez lenne a legnagyobb nyereség, melyet az egyesített haza elő tud varázsolni nagy világtörténelmi sikeréből!"

Hogy Raabe itt mit nevez csőcseléknek, azt nem nehéz kitalálni. Késői regényei közül a legszubjektívebbikben *(Stopfkuchen)* azzal a hősével, akire áruház néhányat saját jellemvonásai közül, a következőket mondatja: „Minden pillantás, melyet törvényszéki termeitekre, iskolai katedráitokra, templomi szószékeitekre és tartományi gyűléseitekre, mindenekelőtt pedig Birodalmi Gyűlésetekre vetünk — mutatja, hogy mi sül ki mindebből, ami társadalmunk vezető tudós osztályait illeti." De az erősen plebejusi elkeseredés Raabenál többé nem fokozódik ellenzéki módon fellépő alakká, olyan nyílt és erős kritikává, mint amilyen az *Abu Telfan*ban volt a kisállamokkal szembeni kritika. Ez mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy a regények cselekménye egyre messzebbmenően magánjellegűvé válik, hogy a nagy, nyilvános események beavatkozása egyének sorsába — epizódszerűbb, gyérebb lesz, mint korábban volt. Az itt mutatkozó meghasonlásban gyökerezik Raabe ismert „pesszimizmusa", amellyel kapcsolatban Schopenhauer befolyásáról igen sok fölöslegeset írtak össze. Raabe maga — noha nem értette meg, nemhogy fel tudta volna tárni, hogy mi volt az igazi oka ama rossz érzésnek, mellyel őt a jelen eltöltötte — mégis világosan kimondotta kiábrándulásának okát. 1909-ben vissza-

emlékezik a *National-Verein* (Nemzeti Egyesület) alapításának évére, és így szól: „Annak idején jobb volt. Annak idején volt reményünk — ámde mink van nekünk most?"

A középkor szabad városi közösségének utópiája csak gondolati-költői jelkép, melyre azért van szükség, mert Raabe a maga Németországában nem talált semmi olyan plebejus-forradalmi áramlatot, melyhez csatlakozhatott volna; mert társadalmi világnézete elzárta előtte még az utakat is, melyeken egy ilyen áramlat igazi keresése lehetséges lett volna. És ez a tisztázatlanság, Raabenak ez a politikai-társadalmi kiúttalansága — melyet személyes állásfoglalása még zavarosabbá tett — adta meg a reakciósoknak azt a vélt jogot, hogy őt a magukénak követeljék.

2

Raabe társadalmi-történeti világképének meghasonlottsága azt eredményezte, hogy a társadalmi ellentmondásokból csak egyéni kiutakat ismer. Már az *Abu Telfan*ban így ír: „Kevesen vagyunk egy millióval szemben, egy kis birodalmat védelmezünk egy egész vad világ ellen . . ." És ezt a birodalmat olyan valamiként jellemzi, mint „melyről a világ semmit sem tud". Raabe alkotásainak alapvonala arra irányul, hogy feltárjon az emberekben és az élet adottságaiban olyan egyéni utakat, a nevelés olyan útjait, melyek alkalmasak arra, hogy az emberekben életben tartsák, megérleljék azt az igaz magvat, mely őket igaz emberekké teszi, mely életüket egybeköti a németség legjobb hagyományaival.

Raabe kezdettől fogva úgy látja, hogy ezt az emberséget, ezt a németséget túlerőben levő ellenségek fenyegetik. Kezdettől fogva olyan védelmi harcot ábrázol, melynek legmagasabb céljául nem lehet nagyobbat kitűzni, mint azt, hogy találjunk egy zugot, amelyben a benső emberség eltorzulás nélkül és töretlenül kibontakozhatik.

Raabe hősei nem indulnak útra a világ meghódítására, mint Goethe, Balzac vagy Stendhal hősei. Csak emberi integritásukat akarják megmenteni az élet fenyegető veszedelmei elől. Utuk tehát végül is mindig a „lemondás" formáját ölti, mint egyébként már a késői Goethénél is. Ez a „lemondás" lehet visszavonulás valamiféle csendes, világtól távoleső zugba, egy ilyenfajta idillnek rezignált boldogsága, de igen gyakran egyszerűen belső önmegőrzés egy külső pusztulással szemben.

Ki az ellenség? A fiatal Raabenál a körvonalak bonyolultak, Németország történelmi helyzetének következtében. Egyfelől a régi feudális-monarchisztikus, reakciós, szétdarabolódott Németország, melyben minden olyan ember, akiben tisztesség- és igazságérzet van, „kegyvesztett", gyűlöletes kell, hogy legyen. Másfelől, a részint romboló, részint alkalmazkodó kapitalizmus, mely áthatja ezeket az elöregedett társadalmi formákat. Raabe bizonyára nem tudta, hogyan ítélte meg Marx ennek az időnek német kapitalizmusát, és ha tudta volna, bizonyára nem értette volna meg. De az a kép, amelyet Raabe

ad Németországról, sok tekintetben megfelel a marxi meghatározásoknak; ő is azt mutatja meg, hogy a halott ragadja meg az élőt.*

Természetesen, ezt a megegyezést nagy fenntartásokkal kell felfognunk. Raabe csak külső tüneteiben látja Németország kapitalizálódásának gazdasági folyamatát: látja elsősorban a régi városoknak, a régi községeknek felbomlását, a proletarizálódást, a kivándorlást, azt, hogy az emberek egymás közötti régi személyes kapcsolatait felváltják a kapitalizmus fetisizált, embertelen formái, melyek meztelen kizsákmányolásra és leigázásra irányulnak. Az 1870 után következő időben Raabe mind gyakrabban és szembeötlőbben állítja előtérbe a kapitalista vonásokat.

Emellett Raabe — mint nagy példaképe, Dickens is — kevésbé érdeklődik maga a kapitalista fejlődés iránt, mint azok iránt a lelki-erkölcsi eltorzulások iránt, melyeket az hoz létre az emberekben, mind a kizsákmányolókban, mind pedig a kizsákmányoltakban. Míg Balzacnál megismerjük egy Nucingen, Keller, du Tillet, vagy Gobseck finápolitikai fiziognómiáját — Dickens, például a Dombeyban, csak a lelki megkövülés folyamatát, és az abból való emberi kiút perspektíváját festi. Raabe is ezen az úton halad.

Így jön létre Dickensnél és Raabenál is, a fent és a lent ábrázolásának két különféle stílusa: a fentnek ábrázolása karikaturisztikusan-szatirikus, a lentnek ábrázolása pedig humoros, szeretetteljesen realisztikus. Természetesen Raabet elválasztja Dickenstől a XIX. század közepének Angliája és Németországa közötti lényeges különbség. Dickens karikatúrái gyakran hogarth-i—daumier-i magaslatra emelkednek, és — éppen szatirikus súlyuk következtében — igen realisztikusak. (*Huzavona-hivatal* a *Kis Dorrit*ban, törvényszéki gyakorlat a *Fekete ház*ban, a kapitalista politikai üzelmek a *Nehéz idők*ben stb.) Ilyen hátborzongatóan nagyszerű képeket Raabenál nem találunk; legfeljebb a kis udvarok leírása az *Abu Telfan*ban — közelíti meg ezt a magaslatot. De a tőkés felső réteg elleni szatirikus gyűlölet messzemenően a dickensi úton halad. Így például *Emberek az erdőben* című ifjúkori regényében a pénzarisztokrácia estélyét Raabe a tőzsdei jelentések stílusában írja le:

„Mielőtt a részletekbe bocsátkozunk, jellemezhetjük az összbenyomást a kor nyelvén, a tőzsde nyelvén. Úgy találjuk, hogy a társaság hangulata általánosságban szilárd volt, s a szórakozás ügylete a nyugodt előrehaladás szolíd útján mozgott. Bókoknak és hízelgéseknek, s ellenbókoknak terén kereslet mutatkozott. Sok oldalról érdeklődés mutatkozott botrány iránt, a városi pletykák azonban, sajnos, loco változatlanok, szilárdak — mindazonáltal közkedveltek. Politika meglehetősen ingadozó, zenében és színházban élénk forgalom, kedvező hangulat az utolsó regény iránt; tudományos kérdések és igazság csendes és lanyha. Az éltesebb hölgyek tartása igen szilárd, a fiatalabbak, tudomásulvétel végett, lebegve és flottan. Az idősebb urak változatlanul — konzum-üzlet. Az ifjabb urak lanyha tartásúak tudomásulvétel végett. Két óra után esett a mulatság kurzusa; a jelentéseket a társaság utolsó óráiról még nem kaptuk kézhez."

* *A halott (tudniillik a feudális maradványok) megragadja az élőt („Le mort saisit le vif.")*

Dickenshez hasonlóan, noha csaknem mindig alacsonyabb fokon, Raabe gyengesége abban van, ahogyan a kapitalisták belső életét és külső sorsát ábrázolja. Az üzleti kalandokat és embertelenségeket, a felsők világának nemi kicsapongásait, Raabe egy német kispolgár naiv és rémült romantikájával látja.

Ezen az életterületen Raabe csak ott lép fel jelentékeny ábrázolóként, ahol az emberség eltorzulásának belső tragédiáját, az emberségnek a kapzsiság és hatalomvágy által való elfojtását, elferdítését ábrázolja. Azt a jeges ürességet, melyben az ilyen emberek élnek — például Hahnenberg jogász életpályájában *(A három toll)* — dickensi magaslaton formálja meg. És Raabenak a lent mellett való erős, hangsúlyozott és tudatos állásfoglalása nem homályosítja el látását, ha annak megmutatásáról van szó, hogy a kapzsiság és az egoizmus hogyan torzítja el még az alsó rétegek jellemét is.

De Raabe számára mindez, mint Dickens számára is, csak alap, háttér és kontraszt. Raabe abban látja lényegi feladatát, hogy ábrázolja, hogyan nevelődnek az emberek emberi életre, milyen ennek az emberi életnek arculata bensőleg és külsőleg. Az általános körvonalak már világosan állnak előttünk: ez csak az állam s a társadalom nagy ügyeitől való visszavonulás lehet. Lírai vagy ironikus, sztoikus vagy epikureus rezignáció, melynek társadalmilag és világnézetileg különböző egyéni motívumai vannak a különböző embereknél. Az emberi szabadság Raabe számára — az ő jelenének társadalmában — a hatalomról, a gazdagságról és az érvényesülésről való lemondást jelenti. „A hatalom... végül csak arra szolgál, hogy nagyobb rabszolgákat csináljon belőlünk." (Hagenheim az *Egy tavasz*ban.)

Ennek a lemondásnak jellege igen egyszerű, s egyszersmind igen bonyolult. Egyszerű, mert Raabenak az alakok és sorsok ábrázolásában megmutatkozó nagy valósághűsége folytán világosan elénk tárul a végső társadalmi alap: az egyes embernek magárahagyatottsága, gyengesége a hatalmas társadalmi áramlatokkal szemben, az egyéni erkölcsiség tehetetlensége a fejlődő német kapitalizmus társadalmi tényeivel szemben.

De ennek a tehetetlenségnek Raabenál egy igen érdekes, változatos, belső erkölcsi és világnézeti dialektikája van, melynek fő kérdései természetesen nem annyira akörül forognak, hogy a lemondás vagy a harc útját kell-e követni, mint inkább a lemondással kapcsolatos belső *hogyan* és *miért* tisztázásának lehetősége körül. Raabe regényei teli vannak eleven és sokoldalúan differenciált alakokkal, akiknek élete, fejlődése, érzései, reflexiói stb. ezt a dialektikát gazdagon mutatják be. S az is hamis lenne, ha nem látnók, hogy Raabe magatartása döntő életproblémái iránt az idő folyamán fontos változásokon ment keresztül. Ezek a változások ugyan nem változtathatják meg döntően életművének alapjellegét, de elegendőek ahhoz, hogy az egyes életképek időszakonként változó dialektikája alapján a Raabe ábrázolta világot gazdaggá és sokoldalúvá tegyék.

Ezt a sokoldalúságot Raabe realista élessége igen megnöveli. Mert bár a világnézetileg döntő, és az emberség utolsó szava őnála szükségképpen inkább az eseményekhez fűződő reflexiókban, mint magukban az eseményekben jut kifejezésre — és ennek megfelelően az alakok egymástól és a társadalmi hát-

tértől inkább gondolataik és érzelmeik által térnek el, mint cselekedeteik által — mégis valamennyi Raabe-elbeszélésnek érdekes, gyakran izgalmas meséje van.

Raabe itt is Dickens útján halad. De ez nem iskolásság és nem utánzás, hanem — mindkét írónál — az ember iránti bizonyos végső állásfoglalásnak belső rokonsága.

Raabe, a moralista, műveiben próbára akarja tenni az embereket. Belső magvukat szabaddá kell tenni, a magot és a héjat el kell választani egymástól. Az ilyen átalakulások dialektikus reflexei, azok erkölcsi pro- és kontrája színpompásan, érzelemgazdagon, humoros kétértelműséggel, s egyben igen magas intellektuális színvonalon, finom világnézeti egyénítéssel tárulnak elénk az igen jellegzetes raabei párbeszédekben. De a kiváltó elem mindig a *cselekedet;* életre szóló elhatározás, mely elé az író alakját állítja, melyben az — a külvilágban cselekedve — egyben bensőleg a saját centrumához közeledik vagy távolodik tőle. Amennyiben fődolgok maradnak az érzelmek, a reflexek és reflexiók, a humoros-világnézeti pro és kontra — Raabenak az ilyen fordulatok láncát bonyolult, meglepetésekkel teli cselekménnyel kell egybekapcsolnia.

A cselekménynek ebből a világnézeti-költői szerkezetéből Raabenál — mint sok más jelentős elbeszélőnél — a véletlen szuverén kezelése következik. Csakhogy ennek Raabenál különleges, specifikus árnyalata van. Egyrészt, egész világfelfogásában a véletlen rendkívüli szerepet játszik. „Ez az úr és parancsoló, s az is marad", mondják egyik regényében. Mennél inkább az egyes individuumok személyes sorsába húzódik vissza a társadalmi történés Raabenál, mennél inkább csak a háttér általános formáivá lesznek a társadalmi-történeti kategóriák, annál nagyobb szerepet kell hogy adjon Raabe az események objektív lefolyásában a véletlennek.

Ez visszatükröződik embereinek érzelmeiben és nézeteiben is. A társadalmi élet bizonytalanságának és megmagyarázhatatlanságának mély élménye nem engedi meg Raabenak, hogy a vallástól egészen elszakadjon. Mindig megmarad nála bizonyos vallásos érzés, de egyben félreismerhetetlen a vallással szembeni ellenszenve is, noha ezt humoros fenntartások fedik el. És ez a humoros dialektika odáig vezeti őt, hogy megsejt valamit a modern polgári vallásosság társadalom-lélektani gyökereiből (a magáét is beleértve). Például a *Lugaui kolostor* című regényében így ír: „Nincs olyan ember, aki semmilyen Istenben nem hisz; egybe mindenki szilárdan fogódzik utolsó leheletéig a szorongatott, segítségre-szoruló földi életben — ez a *Deus ex machina!* Ennek beavatkozását — a legnagyobb és a legkisebb dolgokba — reméli és hiszi az ateista, a panteista, a deista, sőt a teista is. Ebbe kapaszkodik mindenki a szétrombolt államban, süllyedő családi boldogságban, elmerülő hajókon... Ha azonban van isten, aki ritkán ölt testet — az a Deus ex machina."

Másrészt a véletlent Raabenál a „nevelési regény" alapproblémái művészileg teljesen igazolják. A véletlen az a lakmuszpapír, mely az egyes alakok igazi mivoltát, valódi magvának szerkezetét szemmelláthatóvá teszi. Ennyit tesz, nem többet. Minthogy pedig Raabe minden egyes elbeszélésének belső szükségszerűsége, művészi egysége az ilyen fejlődések társadalmi és egyéni igazságán nyugszik — az okok pragmatikus mivolta, mely az egyes csomó-

pontok létrejöttét elősegítette — jogosan csak másodrendű jelentőséggel bír. Teljesen kielégítő, ha ezek az okok a kauzális lehetőség minimumát elérik; már Schelling azt mondotta, hogy egy puszta kauzális kapcsolódás, ha mégoly következetes is, soha nem teremthet művészi szükségszerűséget. Az ilyen többé vagy kevésbé véletlenszerű indokok művészi meggyőző ereje azokból a reakciókból jön létre, melyeket létrehoznak, abból az energiából, mellyel ezek a reakciók napfényre hozzák az emberek benső magvát. *Régi fészkek* című regényében Raabe a következőt mondatja hősével: „Olykor semmi sem tesz jobb szolgálatot az embernek, mint az, ha teljesen kifordítják, amikor legbensőbbje kívülre kerül — akkor tudja meg, tulajdonképpen mi rejtőzött benne, s mi volt csak máz rajta." Ha Raabe véletlenhalmozásai hellyel-közzel mesterkélten, „regényesen" hatnak, ez azért van, mert egyes helyeken — különösen ott, ahol a felső réteget ábrázolja — a lelki reakciók valószerűtlenek, rossz értelemben véve romantikusak, vagy üresek, konstruáltak.

Raabe útja, mely rezignációjának tartalmát szakadatlanul új módon fejezte ki, mindent összevéve bátor leszámolás tarthatatlanná vált illúziókkal. Természetesen, ennek a rettenthetetlenségnek belső mozgásterülete társadalmilag korlátozott. Kétségtelen viszont, hogy pályája kezdetének lágy, lemondásteljes lirizmusától *(A Sperling utca krónikája*, 1854—55; *Tavasz*, 1856—57; *Emberek az erdőben*, 1861—62;) a 70-es háborúig nagy fejlődésen megy keresztül, mely a társadalmi és történeti vádemelés erőteljes növekedésében mutatkozik meg *(Három toll*, 1864—65, Raabe megítélése szerint első igazán önálló munkája; *Abu Telfan*, 1865—67; *Der Schüdderrump*, 1867—69).

A polgári irodalomtörténetírásban Raabenak ez a vádemelése is úgy jelenik meg, mint schopenhaueri pesszimizmus. De mi ez a „pesszimizmus" a valóságban?

Raabe nagyon élesen elítéli a német kisállamiságot, és annak feudálismonarchisztikus jellegét. A legkicsinyesebb nyárspolgáriság posványát látja benne. Ez a rendszer ellensége minden tisztességes érzületnek, akár egyéni, akár társadalmi érzületről van szó. Minden jelentékeny, sőt, minden szigorúan erkölcsös ember páriává, outcast-tá* válik ebben a világban.

Ugyanakkor Raabe Németország kapitalizálódásában nem lát fordulatot a jobb felé. A kapitalizmus az ő számára lerombolódása és korrumpálódása annak, ami a világban és az emberben a legjobb. Ezenkívül, Raabe igen korán felismeri, hogy a pénz új hatalma elpusztítja a régi világot, amelyet ő gyászol, ugyanakkor viszont a kisállamok kicsinyessé satnyult, gyáván fennhéjázó nemesi felső rétegét hatalmon tartja. A *Tavasz*tól egészen a *Schüdderrump*ig mindenütt megtaláljuk Raabenál a régi nemeseknek és az új pénz-mágnásoknak szövetségét.

Azt az általános képet, melyet Raabe e két ellenség elől való individuális menekülésekről fest, már ismerjük. Mint a *Wilhelm Meister tanulóévei*ben, olykor létrejön az elvrokonok köre is, és a pedagógiai-propagandisztikus perspektíva sem hiányzik (Abu Telfan). De elvont lenne, ha abból a tényből, hogy a goethei nevelési regény perspektívája is utópisztikus, messzemenő követ-

* *Társadalomból kitaszított ember.*

keztetéseket vonnánk le, és túlértékelnők Raabe rokonságát a — számára mindig kedves — goethei példaképpel. Goethe utópiája a francia forradalom által létrehozott világátalakulás kellős közepén foglal helyet. Az ő társadalmisága minden utópikus vonása mellett a fejlődés láthatónak vélt útja volt. Raabe perspektívája nemcsak szkepszistől-áthatott, nemcsak rezignált visszatérés egy olyan útról, melyen akkor „az egész világ" haladt, nemcsak kétségbeesett kísérlet csendes „intermundium"-ok* teremtésére egy szellem- és emberiségellenes valóságban, hanem — és itt mutatkozik meg Raabe nagy írói becsületessége — perspektíváját maga a cselekvés minduntalan megcáfolja, vagy legalábbis kétségessé teszi. Raabe pozitív hősei egy elsüllyedt kornak, a felszabadító háború lelki fellendülésének szellemét képviselik, és midőn nekigyürkőznek egy végsőkig heroikus ellenállásnak — úgy állnak szemben a győzedelmes külső valósággal, mint „fegyvercsörtető kísértetek", Don Quijotek.

Láttuk, hogy a 70-es háborúval Raabeban fontos átalakulás megy végbe; ismeretes előttünk meghasonlott reakciója is, melyet ezek az események váltottak ki. Raabe — alapvetően változott viszonyok között — most, az átmeneti korban, ismét arra tesz kísérletet, hogy a legjobbat életben tartsa, átmentse a jövőbe. Így, megvédelmezi az 1859-es Schiller-ünnep lelkesedését a nyárspolgár „realizmusával" szemben *(Der Dräumling*, 1870—71). És most kényszerítve érzi magát arra, hogy Németország valóságos uraival, a kapitalizmussal íróilag szembeszálljon. Itt költői vereséget szenved. Mégpedig éppen azért, mert mindenáron középutat, „kiengesztelődést" keres. Raabe azon fáradozik, hogy olyan alakokat találjon ki, akikben a kapitalista tevékenység összhangba hozható a német hagyományok szellemével, melyet ő őriz. De sem Schönow, a jóindulatú berlini különc vállalkozó *(Villa Schönow*, 1882—83), sem Asche vegyész, aki maga kapitalista lesz, s mégis humanista tanulmányok révén lelki „intermundium"-ot akar teremteni a maga számára *(Pfister malma*, 1883—84) — nem rendelkezik a tipikusnak igazságával; legjobb esetben, mint Schönownál, az író hitelesen ábrázolja egyéni excentricitásukat. Amikor az öreg Pfister, akinek ősei évszázadokon keresztül malomtulajdonosok és vendéglősök voltak, lemondással, a dolgokat megértve, kapitulál az új világ előtt, mondván „Akkor a jó Isten az elkövetkező években és időkben így fogja legjobbnak látni" — Raabenak a kiengesztelődésről való vágyálmát mondja ki, és megmutatja alkotójának társadalmi korlátait. Ámde Raabe életművének szerencséjére ez a kiengesztelésre irányuló kísérlet Raabe életének átmeneti epizódja maradt.

Raabe sohasem hitt túlontúl szilárdan ebben a középútban; valóságérzéke sokkalta erősebb volt, semhogy itt akár a kornak, akár a jövő iránti önnön vágyának igazi és jellemző típusait láthatta volna. Oppozíciója a kapitalizmus új világa ellen szintén nem gyengült, jóllehet, az új birodalom által létrehozott nemzeti egységre Raabe rokonszenvvel tekintett. De Raabenak ez az oppozíciója mindinkább individualisztikus, apolitikus lesz. Megszületik regényciklusa a múlt „győzelmé"-ről, az elveszett és visszanyert „gyermekkori

* *Világközök. Epikuros tanításában azoknak a helyeknek elnevezése, ahol az istenek élnek, anélkül, hogy beavatkoznának az emberek dolgaiba.*

paradicsomról". (*Régi fészkek*, 1877—79; *Stopfkuchen*, 1888—90; *Vogelsang aktái*, 1893—95; *Altershausen*, 1899-től, töredék).

Itt a lelki „intermundium"-ba való menekülés uralkodik, az ember átmentése a gyermekkori álmok realizált világába, vagy akár — mint az utolsó töredékben — egyenesen a gyermekkori álmok világába. A múlt és a visszaemlékezés értékének hangsúlyozása Raabe egész fejlődésére jellemző. Már első művében így ír: „Minden erény, minden igaz áldozat tiszta forrása a szomorúan édes múlt, elhamvadt képeivel, egészen vagy félig nyomuk-veszett cselekedeteivel és álmaival." És a *Pfister malmá*ban Raabe a következőképpen mondatja ki az idő követelményét egy félig lezüllött költővel: „Kövesd a mi tanácsunkat, így el fogsz érni valamit." De mindjárt hozzáfűzi: „Csak ne nézz hátra, s ne törődj azzal, amit esetleg magad mögött hagysz." És éppen azt, amit az ember a kapitalista élet gyakorlatához való alkalmazkodásakor elveszít, maga mögött hagy, tartja Raabe az emberileg legértékesebbnek. S ezekben a késői regényekben ezt az elveszettet keresik — szem elől vesztik vagy megtalálják.

Raabenak ez a kérdésfeltevése hamisítatlanul német, és szervesen nő ki világnézetének a gyorsan kibontakozó kapitalizmussal való összeütközéséből. Amellett semmi esetre sem egy excentrikus költői egyéniség individuális problémájáról van szó. Inkább arról van szó: Raabe népszerűsége nagy mértékben azon alapszik, hogy ő a kapitalista valóságot szenvedélyesen, de csak érzelmileg és szubjektíve — elutasította.

De a specifikus raabei kérdésfeltevés német jellege mit sem változtat azon, hogy ez a kérdésfeltevés egyszersmind a XIX. század egész második felének nemzetközi jelensége. A gyermekkor költészete az irodalom régi értéke. De a XVIII. század angol realistáinál, Goethénél és a demokratikus irodalom nagy kései alakjánál, Gottfried Kellernél, még abból a társadalmilag töretlen érzésből keletkezik, melyet Marx minden társadalmi és történelmi gyökerével világosan megfogalmazott: „A férfi nem válhat újra gyermekké, csak gyerekessé. De nem gyönyörködik-e a gyermek naivitásában, és nem kell-e magának is magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja? Nem éled-e fel a gyermeki természetben, minden korszakban annak saját karaktere a maga természeti valóságában?"

Marx mindjárt megjelöli itt a társadalmi előfeltételeket ennek az érzelemnek töretlensége és társadalmi problémátlansága számára. Annak lehetősége, hogy az egyén „magasabb fokon reprodukálhassa a gyermek igazságát", teljességgel azon múlik, vajon egy kor specifikus jellege képes-e arra, és mennyire képes arra, hogy megtalálja és realizálni tudja természeti igazságát magában az életben. Ha ez lehetséges, a jelentős írók abban a normális viszonyban vannak a gyermekséggel, melyet Marx leírt. Ezzel szemben, ha egy korszak társadalmi-történeti szerkezete folytán az egyén „normális" fejlődése megmerevedésre, az emberség megcsontosodására vezet — akkor a gyermekséghez való egyéni viszony is más megvilágításba kerül. Tudjuk, hogy Raabe hogyan értékelte az individuumok fejlődési lehetőségét a tőkés társadalomban; azt is láttuk, hogy ő ezzel a XIX. század második felében fennálló szociális helyzetnek egy tipikus igazságát mondotta ki, műveiben ismételten találunk mind konkrét, mind

általánosított ábrázolásokat ilyen folyamatokról. Idézünk egy ilyen tipikusan-általánosított példát (a *Fabian és Sebastian*ból):

„... Nem mindig hull szívünkre az igazság mint valami kő, hogy összezúzza. A szokásos az, hogy rápereg, mint a homok, eleinte alig észrevehetők ezek a szálló atomok, de szemcsék szemcsékre, éjjel-nappal — megmosolygottan — látszatra egy lehelet elfújja őket, nem érdemlik meg, hogy rájuk gondoljunk, még kevésbé, hogy testi rosszérzést váltsanak ki. Mily megfeszített figyelemre van szüksége az embernek, hogy észrevegye, hogyan áll be az alkonyat, hogyan lesz a világosságból sötétség!... Mily szürke lesz a világ! Por az életeden! Por a szellemeden!... Tehetetlenül a pergő homok ellen; jaj neked, töprengve idézed azt az órát, melyben ízlelted a földet!... és ma tudod... hogy a por, a te kedvenc vonzalmaidnak, nézeteidnek és fogalmaidnak szürke, vigasztalan takarója nőni, egyre csak nőni fog; hogy az árnyék és a por igazság szerint urad további életutaidon. Úgy érzed, és úgy találod, hogy egyedül vagy egy szürke sivatagban — csak számold a homokszemeket! Számolj, számolj — de visszafelé! A porral számolsz, mely összegyűlt a te világodban, és melyet semmilyen órának levegőfuvallata nem fúj el többé a dolgokról..."

Vajon nem magától értetődő-e, hogy olyan világban, mely így van megalkotva, olyan világnézet számára, mely a világot így szemléli, a gyermekkor és az ifjúkor már nem tűnik csupán az élet napsugaras, mesésen csillogó kezdetének, hanem az igazság, a természet, az emberi lét elveszett paradicsomának?

Dickens a gyermekkor ilyen értelemben felfogott ábrázolásának első nagy mestere. Flaubert legszubjektívebb regényének *(Érzelmek iskolája)* végén két főalakja — mindkettő elveszett, elfecsérelt életet hagyott maga mögött — ifjúkora kis lényegtelen epizódjairól beszélget, s mindketten úgy találják, hogy ezek a visszaemlékezések jelentik a legjobbat abban, ami nekik az életben egyáltalán osztályrészükül jutott. És Baudelaire így énekel:

Mais le vert paradis des amours enfantines,
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
— Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encore d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?

Hát gyermek-kéjeink szelíd, zöld fényű kertje,
ártatlan Édenünk, tűnt üdvökkel tele:
óh, hol van? Kína sincs s az Indiák se messzebb!
Ha zeng hangos jajunk, felköltjük még vele?
Vagy ébred még, ha halk ezüst sírásunk reszket:
ártatlan Édenünk, tűnt üdvökkel tele?

(Tóth Árpád ford.)

Raabe késői művei eredeti német ellendarabjai ezeknek a nemzetközi tendenciáknak. A különleges — és specifikusan modern — Raabenál abban van, hogy az ilyen visszatérések a gyermekkori paradicsomba az ábrázolás középpontjába kerülnek, még sokkal energikusabban, mint Dickensnél vagy Flaubertnál: ezek alkotják a késői művek fő tartalmát, és annak megfelelően meg-

határozzák a stílust is. Az a humoros önkény, mely Raabenál mindig eleven kölcsönhatásban volt az epikailag szigorúan felépített mesével, mindinkább átváltozik a múlt és a jelen, a visszaemlékezés és az élmény egybefonódásává, s ekkor az egyre bővülő gyermekkori visszaemlékezés növekvő mértékben túlteng a mind gyérebb jelenbeli élmények rovására.

De ha Raabe ezt a szembenállást egyenes vonalúan és következetesen keresztülvitte volna, ha sans phrase, minden fenntartás nélkül a gyermekkornak adott volna elsőbbséget a „felnőttek" életével szemben, ha itt nem lenne hely az ilyen életérzések, és az élettel szembeni állásfoglalások pro és kontrájának bonyolult dialektikája számára — akkor az öregedő Raabe valamiféle szentimentális szórakoztató irodalom színvonalára süllyedt volna, vagy szubjektivisztikus dekadenssé változott volna át. (Gyenge műveiben, késői korszakában írott jó írásainak gyenge részeiben mindkettőt súrolja.)

De Raabe az író, igen kritikus saját álmaival szemben. Ábrázolásában igazi realista, vagyis, az álmot és az álommegvalósulást mindig a valósággal való eleven kölcsönhatásban látja. Honnan? Hová? Minek? Ezeket a kérdéseket ő mindig kérlelhetetlenül valósághűen teszi fel; valóságértékelését sohasem keveri össze magával a valósággal; értékeinek, álmainak reális gyökereit újra és újra feltárja.

Ezért kerülnek szembe — már a korábbi regényekben — az álmok a valósággal; ezért tárja fel az álmodozók Don Quijote-i jellegét, sőt idegen emberéletekbe való beavatkozásuknak pusztán játékos mivoltát (mely bizonyos mértékben szinte már a lelkiismeretlenséget súrolja); ezért van az, hogy alkotásának minden egyes szakaszában Raabe realisztikus, egészséges, olykor egészen a nyárspolgáriasságig okos asszony-karaktereket állít szembe álmodozóival. Raabe finom dialektikája abban mutatkozik meg, hogy ez az okosság csak külsődlegesen érintkezik a nyárspolgárok „életbölcsességével", s legmélyebb magvában a valóság rezignált áttekintésének egy másik, magasabb formáját tárja elénk. Az ilyen asszonyok egyrészt tisztában vannak ezeknek az álmoknak, és ezeknek az álmodóknak irrealitásával, másrészt igazságosan értékelik azoknak mély, életből fakadó szükségszerűségét. Megmosolyogják — hol szomorúan, hol jóindulatú iróniával — koruk legjobb embereinek irreális életalapjait, és megkísérelik, hogy távoltartsák őket a közönséges valósággal való hiábavaló összeütközésektől, másrészt viszont büszkék arra, hogy ezek az emberek mások, mint a jelen egyszerű, „szerves" termékei, a nyárspolgárok. Miként Sancho Pansa — gyakran beigazolódott előrelátása ellenére — érzelmileg mindig tisztában van Don Quijote fölényével, ezek az asszonyok is így vannak a dologgal. Csupán az ő Sancho Pansa-i mivoltuk tudatosabb, érzelmileg hangsúlyozottabb, ironikusabb és önironikusabb, mint a klasszikus példakép a történeti okok folytán lehetett.

Ez a bonyolult ellentmondás álom és élet, eszmény és valóság között, a késői Raabenál mind bensőségesebb és dialektikusabb lesz. Mivel az eszmény — szubjektíve tudatosan is — teljesen hatályát vesztette az életben; mivel az álmodó már nem téveszti össze álmát a valósággal, s arra sem törekszik, hogy álmát harcosan a valóságra erőszakolja; mivel míg álmodik, tudja, hogy álmodik — hogy kívül áll az élet realitásán — egy újszerű világkép jön létre.

Amit a Don Quijote-szerű hősökről Raabe korábbi regényeiben a többiek tudtak — azt ezek most tudják önmagukról.

A tudatnak megváltozása viszont egyben a tartalmaknak és az értékeléseknek változását is jelenti. A késői Raabenál szükségképpen felvetődik, az élethazugság ibseni problémája. Már viszonylag korán (*Az öreg Proteus*-Vom alten Proteus, 1875) így beszél: „Mindennapi öncsalásunkat add meg nekünk ma"; két évvel később a *Régi fészkek*ben azt olvassuk: „Mit ér a semmitmondó ostoba szólam: Az én házam az én váram! azzal az igen apolitikus, oly ritkán kimondott, és mégis oly mély és szilárd, olykor a kétségbeesés szorongásával szívünkben őrzött meggyőződéssel szemben: Az én légváram az én házam!" És késői regényében, a *Vogelsang aktái*ban Raabe érdekes párhuzamot nyújt az ibseni Peer Gynt idős anyjának — fantáziadús csalás révén való — boldog, beteljesedett halálához. (A *Villa Schönow*ban egy kis epizódszerű előjátékot nyújt ehhez.) Miként Ibsennél Solveig egy életen keresztül vár Peer Gyntre, úgy vár itt a jellemszilárd, nagy fantáziájú, okos anya, fia visszatérésére, aki elment, hogy a valóságot alávesse eszményeinek. Ő is tud valamit Raabe késői bölcsességéből, eszmény és illúzió összefüggéséről: „Az illúzió is azokhoz az eszközökhöz tartozik, amelyek a földet zölddé teszik és megtartják szépnek" — mondja egy alkalommal. A mind prózaibbá és ellenségesebbé váló külvilág közepette megőrzi változatlan formában fia számára az ő ifjúkori paradicsomát. Fia aztán hazatér, megtörten és illúzióvesztetten. Otthon találja anyját, aki haldoklik, s még mindig hisz, és a fiú eljátssza neki az „el nem vesztett illúziók" komédiáját; ezáltal, Peer Gynt módjára, fantasztikus hazugságokkal boldog halálba ringatja.

A társadalmilag gyökértelenné vált eszmények, élethazugságok, öncsalások relativitása nem véletlenül közös téma a késői Ibsennél és a késői Raabenál. A polgári osztály felfelé ívelő korszakából megmaradt régi ideálok megőrizni-akarása élesszemű lélekismerőknél szükségképpen ehhez a problémához, és megoldhatatlanságának felismeréséhez vezet (a probléma csak polgári talajon megoldhatatlan, amit ezek az írók természetesen nem tudhatnak). Raabe hősei egyedül állnak szemben a tőkés valósággal. Ha nem sikerül nekik a menekülés, egy „légvárba" — és minden légvárra az öncsalás és élethazugság árnyéka vetődik — vagy alkalmazkodniok kell a valósághoz, vagy tönkre kell menniök. És Raabe melankolikusan-ironikusan egész sor olyan életpályát ábrázol, ahol az álom és a valóság szétválasztására való képtelenség végül lassú és kérlelhetetlen logikával a nyárspolgáriságba vezet.

Így alkot meg a késői Raabe egy mélységesen szomorú világot, telis-tele csalódásokkal, kisiklásokkal, pusztulásokkal és élethazugságokkal. De itt sem riad vissza a legmesszebbmenő konzekvenciáktól; a menekülést menekülésnek és a légvárat légvárnak nevezi. Mégis, itt sem a pesszimisztikus kétségbeesés világképe jön létre, noha Raabe semmilyen reális kiutat nem lát dilemmájából. Ennek oka Raabenak a néppel való összeforrottsága. Az 1843-as évben Arnold Ruge elégikus *Siratóének*ét Marx apolitikusnak mondja. Ezt a következőképpen alapozza meg: „Egyetlen nép sem esik kétségbe, és ha hosszú időn keresztül csak ostobaságból reménykedik is — mégis sok év után, egyszer hirtelen okossággal valamennyi jámbor kívánságát kielégíti magának."

Az illúziók mindent felbontó dialektikája mögött Raabenál is ott áll a népnek ez az „ostobasága": Lehetetlen, érzi, hogy egy nagy nép emberi magva valóban, véglegesen tönkremenjen, nem-létezővé váljék, szétessék. Ez az „ostobaság", mellyel Raabe „mindennek ellenére" (mellesleg: a haldokló Ibsen utolsó szava) igent mond — az ő humora.

3

Ennek a humornak politikai-társadalmi alapja Németország forradalmi demokráciájának az 1848—49-es forradalomban való leverése, és a német nép azt követő lesüllyedése. Már Raabe fellépése előtt Gottfried Keller megjövendölte a levert forradalmat követő eseményekből, hogy új humoros irodalom fog létrejönni.

Kellernek Németország fejlődését illető politikai pesszimizmusa beigazolódott, s találó volt irodalmi jövendölése is. Csak annak helyes előrelátására nem volt képes, hogy ebben a periódusban felléphet Sterne és Jean Paul humoros felfogásának önálló megújítója, aki mégis hamisítatlanul népi német író lesz.

Sterne és Jean Paul neve, melyet Keller említ, itt nem az irodalmi hatás értelmében szerepel, s nem is az irodalomtörténeti követés értelmében. Mehring felhozott bizonyos stílus-ellentéteket Jean Paul és Raabe között; én is kimutattam — egy Gottfried Kellerről szóló cikkben — ellentétességüket, más szempontból.

Raabe humora egészen sajátszerű, és — minden, Sterne és Jean Paul iránti tisztelete ellenére, melyet sűrűn hangsúlyozott — mindkettőtől független. Természetesen, ha egy jelentékeny író, a németországi új viszonyok között, a demokratikus forradalom veresége után, humoros regény alkotására tesz kísérletet — elkerülhetetlen, hogy bizonyos közös vonások is legyenek közötte és nagy elődjei között.

Nem tisztán irodalmi okoknál fogva. De a humor — mint Hegel már helyesen meglátta — velejéig modern valami. Az antikvitás nem ismeri. Csak a polgári társadalom szülési fájdalmaival vetődik fel; bizonyos új társadalmi jelenségeket tükröz vissza, és bizonyos új lelki reakciók teremtik meg, melyeket ezek a jelenségek váltanak ki — ezek a korábbi fejlődés-fokok számára vagy teljességgel ismeretlenek voltak, vagy legalábbis nem játszottak bennük semmilyen fontos szerepet. A humornak ezek a vonásai, melyek egy egész korszakban közösek, természetszerűleg visszatérnek, a humor különféle irodalmi képviselőinél, persze egyénileg és történetileg változó formákban.

Itt nem lehet a mi feladatunk, hogy akárcsak jelezzünk is egy humorelméletet, a humoros irodalom valamiféle történetét. Csak egyes lényeges mozzanatokat emelünk itt ki: olyanokat, melyek Raabe sajátszerűségére különösen jellemzők.

Ez mindenekelőtt a meghatározások mikrokozmikus mindenoldalúsága. Mennél fejlettebbé lesz a modern élet, annál mélyebben merülnek a jelentős

humoristák jelentéktelen embereknek, apró életpályáknak kis eseményeibe. Ennek — sőt, akár a legkisebb részletek halmozásának — semmi köze a naturalizmushoz. Ellenkezőleg. Éppen a humoristáknál soha sincsen puszta részlet, megfigyelés a megfigyelésnek, tények megállapításának kedvéért. A humoristák mindig mély belső összefüggést tárnak fel a lényeges társadalmi meghatározások, és látszólag jelentéktelen embereknek látszólag jelentéktelen sorsa között. Mennél inkább úgy tűnik, hogy a tőkés társadalomban közélet és magánélet elszakadt egymástól, mennél inkább olyan látszat jön létre, mintha a véletleneknek alávetett személyes sorsok csak elvont példák lennének, elvont törvényeknek alávetve — annál erősebb a humoristák törekvése, hogy a társadalmi fejlődésnek, az emberi élet törvényszerűségeinek általános tendenciáit kis események költői feldolgozásán keresztül ragadják meg. Ebből a felfogásból kiindulva, Raabe jogosan mondja: „Ki a humorista? Aki a legkisebb szögecsket a falba, vagy a nagytekintetű közönség agykérgébe beleüti, s a kor és minden régebbi idők gardrobját ráakasztja."

S itt a közélet kétségkívül gyakran a rövidebbet húzza. Nemcsak Raabenál, bár nála különösen szembeötlően. Dickensnél is — kevés kivétellel — a magánélet ábrázolása elnyomja a közéletét. Ez abból a felfogásból ered, hogy a fejlett polgári társadalom közéletének kevés köze van a nép valóságos és nagy érdekeihez, hogy a társadalmilag valóban jelentékeny folyamatok nem a parlamentek és a törvényszékek messzire ellátszó felszínén mennek végbe, hanem mélyen lent, félreeső utcákban, szegényes lakásokban.

A modern humornak ez az általános tendenciája — a már bemutatott német állapotoknak, és Raabe azokra való reakcióinak következtében — Raabenál különös határozottsággal jelentkezik. Még ott is, ahol a közéleti eseményeket nemcsak belejátszatja a cselekménybe, hanem azokat teszi meg tulajdonképpeni témának (mint az immár említett Schiller-ünnep mellett a Nationalverein megalakítását a *Gutmann utazásai*ban) — az ő számára mindig a kis, privát, egyéni élet mikrokozmikus gazdagsága a lényeges; a közéleti esemény csak humoros kontrasztot alkotó háttér. Raabe legvilágosabban a *Schüdderump*ban mondja ki ezt a felfogását, ahol megmagyarázza, hogy a Béka-egér-harc az olimposzi isteneknek inkább szívügyük, mint a trójai háború.

Ebben kétségkívül van egy jó adag filisterség, mely Raabenál, az elbeszélőnél művészileg erősen megbosszulja magát. Társadalmi világnézetének bensőségessége, a közélettől való elfordulása bizonyos szűkösséget és dohosságot hoz az általa ábrázolt világba. Raabe kiválóan, szemléletesen, és igen differenciáltan festi a külső élet összes tárgyait és eseményeit. De társadalmi világnézete olyan cselekményeket diktál neki, melyekből a nagy nyilvános élet tárgyainak és eseményeinek hiányozniok kell, és melyeknek természetes színterei túlnyomórészt dohányfüstös legényszobák, vendéglői törzsasztalok stb. Hogy ezáltal művészileg-epikailag mi minden veszett el számára, bizonyítják saját írásai, széles, szabad és sokoldalú világa sok történelmi elbeszélésében, melyek a kapitalizmus előtti időben játszódnak. Hogy Raabe ezen az úton haladt, kérlelhetetlen becsületességét és írói meg nem alkuvását mutatja. Amellett meg kell még említeni azt is, hogy ez a tendencia, minden káros következményével együtt, nemcsak Raabe egyéni sajátossága, semmi esetre

sem függ össze csupán Raabe humorával; ez sokkal inkább, általánosan uralkodó irányzat a XIX. század második felének nyugat-európai irodalmában, és a legtöbb kiemelkedő írónál megvan — természetesen igen különböző formákban. De ezek a történelmi meghatározók mitsem változtatnak azon a rangkülönbségen, mely ezáltal létrejön, és amelyet világosan látni lehet, ha a társadalmi élet raabei összképének (minden gazdagsága mellett is) szűk és szegényes mivoltát mellé állítjuk „a tárgyak" ama „totalitásának", melyet, például Keller vagy Dickens alkotott.

Ismételjük: Raabe humorában van egy jó adag filiszterség. Csernisevszkij a maga részéről szépen megmutatta E. Th. A. Hoffmann egyes alakjainak elemzésében, hogyan függ össze filiszterségük azzal, hogy pszichológiájukból hiányoznak a közéleti nézőpontok. Az eddig elmondottak után nem kell különösképpen hangsúlyozni, hogy ilyen teljes hiányról sem Raabe pozitív alakjainál, sem magánál Raabenál nem lehet beszélni. Csak e nézőpontok meglétének mértékéről van szó, és arról, hogy e nézőpontok milyen erővel képesek megnyilatkozni az életben.

Maga Raabe világosan látta modern alakjainak ezt az oldalát. *Üristenünk irodája* című történelmi elbeszélésében egy gondterhelt asszony megirigyli szintén gondokkal küzdő férjét: „És beszél és gondolkodik és tesz-vesz, és elfeledi saját fájdalmát az általános bajok és gondok kedvéért." És Raabe tudja, hogy korának Németországában egy hősnője sem beszélhetett így férjéről. De a társadalomnak ez a fejlődése vissza kell hogy hasson az íróra is; a közélet általános elértéktelenedése, az a mód, ahogyan az alakok nem vesznek részt a közéletben, visszatükröződik magának a műnek felépítésében is.

Ezért kell, hogy eszmény, álom, élethazugság és valóság dialektikájának humoros megformálása, a valósággal való raabei megbékélés vagy meg nem békélés mindig ahhoz a kérdéshez kapcsolódjék: Mi a filiszterség? Ki nyárspolgár?

Mármost, Raabe folyton látja — még késői korszakában is — pozitív alakjainak filiszteri vonásait: a filiszterit abban a módban, ahogyan életproblémáik megoldódnak. De nem képes arra, hogy e problémát olyan módon válaszolja meg, mely emberi és írói becsületességét kielégíti.

Az ok felismerése nem túlontúl nehéz. Raabe éles szeműen és éles elméjűen veszi észre a tőkés társadalom embereinek alapvető dilemmáját, melyet Lenin a következőképpen fogalmazott meg: „A régi társadalom azon az elven alapult: vagy te rabolod ki a másikat, vagy ő rabol ki téged; vagy te dolgozol a másikért, vagy a másik teérted; vagy rabszolgatartó vagy, vagy rabszolga vagy." Egész társadalmi horizontjának és életérzésének megfelelően Raabe azon fáradozik, hogy ezt a dilemmát „Sem-Sem"-mel válaszolja meg. Ez a polgári értelmiség általános — káros, haladásellenes — illúziója. És ha Raabénál csak erről az illúzióról lenne szó, ha csak azt ábrázolná, hogyan tör utat magának ez az eszme vagy a „rossz valóságon" hogyan szenved tisztára tragikus hajótörést — kevéssé lenne érdekes a mi számunkra.

Raabe azonban *minden egyes esetben*, kérlelhetetlenül tisztán látja a mindenkor választott konkrét kiút problematikáját, még ha nem képes is átlátni ennek a kísérletnek — mely a kapitalizmus dilemmájának megválaszolására irányul —

általános hamisságát. Innen van, hogy Raabenak csaknem valamennyi jelentékeny könyvében egy egész sor kontraszt-alakot találunk, akik életükben és gondolkodásukban különféle módokon foglalnak állást ugyanahhoz a kérdéshez: el lehet-e intézni és miként lehet elintézni a kapitalista társadalommal való megbékélés vagy meg nem békélés problémáját. Mármost, a különféle pozitív alakok — akik, különféle mértékben, Raabe szívéhez nőttek — állandóan egyéni, emberi kiutat keresnek mind a kapitalizmus dilemmájából, mind a filiszterségben való elmerülésből, mely őket illuzórikus középhelyzetük folytán fenyegeti. És Raabe humora abban van, hogy ő *egyetlen* ilyen megoldást sem ismer el valóban sikerültnek; hogy ő *valamennyiben* megmutatja a filiszterség elemeit. Természetesen, egyben megmutatja — legtöbb pozitív alakjánál — azokat az elemeket vagy tendenciákat is, melyek a filiszterségből kitörnek, vagy legalább kifelé törekednek, melyek a filiszterség szívó hatását szerény, problematikus rész-sikerrel elkerülik.

Raabe előtt nem maradt rejtve az, hogy nemcsak világa, hanem világnézete is össze van fonódva a filiszterséggel. Az *Abu Telfan*ban érdekes összehasonlítást tesz a német és a nyugat-európai klasszikusok között, amikor is Goethénél, Luthernél, Jean Paulnál stb.-nél a filiszterire, mint nemzeti sajátosságra mutat rá. Ezek az elmefuttatások igen érdekesek, de lényegében mégis hamisak. Mindenekelőtt, Raabe összekavarja a filiszterséggel a dolgozó nép földhözkötöttségét és a hétköznapi életben való meggyökerezettségét; továbbá, alábecsüli a nagy külföldiek igazi földhözkötöttségét. Fejtegetéseinek hamissága ott jut kifejezésre a legszembeötlőbben, ahol Schillert, mint olyan német írót tárgyalja, aki a filiszterségtől a legtávolabb áll. De mindezeknek a hamisságoknak ellenére Raabénak a német irodalomról való értékelésében van egy helyes megérzés. Marx és Engels ismételten beszélt a nagy németeknek, Goethének és Hegelnek filiszteri vonásairól; igaz, ők felismerték, hogy ez a nyárspolgáriasság abban a módban nyilvánul meg, ahogyan például Goethe és Hegel megbékél a valósággal.

De Raabe írói gyakorlata felette áll elméleti fejtegetéseinek, és egyben szorosabban összefügg ama nagy világirodalmi áramlatokkal, melyek humoros világnézetek megformálódásához vezettek.

Itt is csak egyes mozzanatokat említhetünk. Raabe humora szempontjából különösen jellemző a relativitásnak, a valósággal szembeni különféle magatartási módok relatív igazolódásának és megengedhetetlenségének szakadatlan tételezése és megszüntetése. Sterne *Tristram Shandy*ja az első klasszikus mű, mely ilyen felfogásból keletkezett. Hettner helyesen jegyezte meg, hogy Sterne kompozíciójának alapgondolata a Don Quijote és Sancho Pansa közötti viszony relativizálása; a Shandy-testvérek mindegyike Don Quijote önmaga számára, és Sancho Pansa a másik számára.

Ez Raabe irodalmi példaképe a nyárspolgáriság dialektikája számára. De Raabe még bensőségesebb. Nála ez a két oldal sokszor az alakokban magukban van meg, és egymás elleni harcukat magukban az alakokban vívják meg. De ott is, ahol ez a harc sterne-i módon megy végbe, mindenütt egy objektíve (vagyis ebből a társadalmi álláspontból) megoldhatatlan problémát teremt mozgásában és önreprodukciójában. Humora a probléma megoldhatatlanságának művészi

bevallása. Ezért nem lehet sohasem formálisan megítélni ezt a humort, mert mélysége mindig attól függ, hogy mennyire képes reális megoldhatatlanságában megformálni egy valóságos problémát.

Az egyes helyzeteknek ez a szakadatlan relatívvá-tétele, a törvénynek ez a szakadatlan tételezése és megszüntetése visszatükröződik a raabei művészet minden stílus-problémájában. Kezdettől fogva erős hajlama van arra, hogy jelképeket alkalmazzon; ez — mint legtöbb kortársánál — az egyedi és az általános összekötésének gyengeségéből és problematikusságából fakad, abból a kísérletből, hogy a hiányzó immanens egységet művészi jelképpel pótolja. De Raabénak egyben megvan a hajlama arra is, hogy jelképeit humorosan bírálja, humorosan feloldja. Igy, a *Három toll* című műben a jelképteremtés folyamatát a következőképpen festi: „Mennyit térülünk-fordulunk, hogy életünket, ha már nincs mit helyrekalapálni rajta, rendbehozzuk! Megkíséreljük, hogy az egészen megszokottat jelképpé tegyük, hogy végül is ezáltal mégiscsak elérkezzünk valamiféle halvány megelégedettséghez. Amint a költők és a történetírók szívesen keresnek és találnak mély értelmű és mélyreható motívumokat hőseik cselekvései számára — úgy keressük és találjuk önnön személyiségünk fejlődésének motívumait, és annál objektívabbaknak véljük magunkat, mennél szubjektívabban húzzuk pongyolánkat öreg tagjainkra, és mennél kényelmesebben helyezkedünk el a nagyapai karosszékben." Raabe így szünteti meg humorosan még a magateremtette jelképeket is.

De ez csak a dolog egyik oldala. Raabe nem ismer szkeptikus tartózkodást az ítéletmondástól. Mindig állást foglal; igaz, hogy mindig humoros fenntartásokkal. Ehhez fontos művészi út „eredeti" embereknek, különcöknek teremtése.

Ez is a komikum és a humor régi témája. Shakespeare kortársa, Ben Jonson a humort úgy jellemezte, mint minden indulat, szellem és erő felett való abszolút eluralkodását egy olyan tulajdonságnak, mely az összes emberekben megvan. Egy tulajdonságnak ez az eluralkodása, mint a komikum forrása igen régi. Abból jön létre, hogy az ember eltorzul az osztálytársadalomban és az osztálytársadalom által. De míg az ember eltorzulása csak mint ilyen ábrázolódik, némiképpen kívülről és tisztára negatívan vizsgálják, csak komikum, irónia vagy szatíra, de semmilyen humor nem keletkezhetik. Csak akkor, amikor egyfelől az ember épségben- és harmóniában-maradása, másfelől a társadalom által való eltorzítása és egyoldalúvá-tétele közötti harc a bensőségesség problémájává lesz — akkor fejlődik ki a specifikus modern humor.

Mármost Raabe embereinek főtörekvése a belső harmónia: „mértéket és arányosságot" keres az *Éhenkórász lelkész* hőse, és az *Abu Telfan*ban az emberi harmónia iránti vágy kifejezetten a társadalmi élettel való szoros összefüggésben lép fel: „Valóban gyönyörűség, hogy elevennek érezzük magunkat bőrünkben és nemzetünkben." Mi tudjuk, hogy Raabe pozitív hőseinek ez a vágya kielégíthetetlen, ezeket a hősöket az élet elkerülhetetlenül eltorzítja. De ennek a pozitív alakoknál van egy sajátos árnyalata: az eltorzulás az ember belső magvától nem idegen, ez nem egyszerűen mivoltának elferdítése, az ember inkább *menedéket* keres *az eltorzulásban*, emberi értékének megmentését, a számára legértékesebbnek megmentését a tőkés társadalom befolyásától. Raabe

pozitív alakjainak különcsége tehát kerítés, mely lelkük rejtett kertjét védi a világ durva beavatkozásától. Hogy ez a védelem igen problematikus, az éppen a különcség humoros megvilágításában fejeződik ki.

Az új humornak ezt a pozitív oldalát már Jean Paulnál megtaláljuk; a XVIII. században még erősebben hangsúlyozódik az agresszívan társadalomkritikus oldal, a kinevetés. Igazán világosan mondotta ki Heine az új felfogást a Don Quijoteról szóló elmefuttatásában: „A hűvös és bölcs filozófusok! Mily részvéttel mosolyognak le egy szegény Don Quijote önkínzásaira és őrületeire, és nagy iskolabölcsességükben nem veszik észre, hogy ez a donquijoteizmus mégis legértékesebb az életben, mi több, maga az élet..."

Raabenak, ki Heinet mindig kedvencének mondotta, szintén ez az állásfoglalása: a filiszterség költői relatívvá-tétele, jelenlétének megmutatása legyőzésének „kiteljesedett" példáiban, és egyben az emberileg értékesnek megmutatása a filiszteri különcökben.

Igaz, hogy Raabe mértéke általános-morális: az emberinek életben maradása, a tőkés világban. Humoros művészete az elevenségnek a kísértetiessel való állandó relativizálása. De Raabe, a humorista itt sem kerül a relativizmus hatalmába. Pontosan tudja, mi az, ami eleven és mi az, ami csak kísérteti: „Az emberek túl gyakran hajlanak arra, hogy, ha az eleven a halottak között jelenik meg, az előbbit véljék kísértetnek." Tehát, amikor az embereknek a tőkés társadalom általi eltorzulásait vizsgálja, nála arról van szó, hogy ezek az eltorzulások az élettől a kísértetinek látszatéletéhez, vagy az élet magvának a különcségben való problematikus megmentéséhez vezetnek-e. Ezért játszik nála mint E. Th. A. Hoffmannál is — de E. Th. A. Hoffmann meseszerű fantasztikuma nélkül, anélkül, hogy elhagyná a mindennapi élet külső realitását — oly nagy szerepet ez a kísérteties a kapitalista lét halálos, halált hozó eltorzulásaiban, a becsületes emberség kísérteties hatása a megmerevedett filiszterség halotti rothadó posványában.

Ezért van Raabenál az elevennek mindig plebejus-ellenzéki színezete, mely egészen a legkisebb, látszólag legvéletlenszerűbb életmegnyilvánulásokig lenyúlik, sőt — mivel a nagy nyilvános konfliktusok hiányoznak — éppen azokban nyer világos kifejezést. Így Raabe szakadatlanul kigúnyolja a filiszter üres és következetlen, élettől elszakadt lelkesedését a természet szépsége iránt. *Stopfkuchen* című művének hőse egy ilyen alkalommal így szól a naplemente szépségéről: „Természetesen szép — kiváltképpen, amint mi itt, a végre elnyert szabadságnak, annak, hogy igazán emberek lehetünk — örvendünk. Nézd csak, ott ragyog éppen... a tartományi fegyház ablakán. Igazi mesevarázs!" És mindenekelőtt nem szabad elfelejteni, hogy a „gyermekkor paradicsomának" egész koncepciója Raabenál ilyen plebejus-ellenzéki hangsúlyt kap: a felső világ gyermekeinek őnála — mondhatnánk — egyáltalán nincs gyermekkoruk; e gyermekek megmerevedése mindjárt nevelésük kezdetével bekövetkezik.

A pozitív alakok humoros igenlése Raabenál a német nép jó, emberileg erkölcsös tulajdonságainak önigenlését jelenti, mely tulajdonságokat néppé-levésük zegzugos és ellentmondásos útján, a kapitalista civilizáció elsajátításának útján különféle rejtekutakon, a különcség védőszíne alatt megőriztek.

Mint a nemzeti jellem történeti-relatív permanenciájához tartozó ilyen betemetett mozzanatoknak fáradhatatlan felfedezője, Raabe mélységesen népi író. Mint a népe megnyomorodásának, a népet elárasztó filiszterség mocsarának rettenthetetlen leleplezője — jelentős humorista és realista.

A népiséget természetesen nem szabad metafizikusan felfognunk, mintha az az ideológiai „hibátlanság" kiváltsága lenne, hanem mint konkrét jellemzést, mely minden esetben megvilágító elemzést igényel. Az osztálytársadalom egységes népe reakciós legenda. De éppen az osztályfejlődés és az osztályharc konkrét formái között mindig újra és újra felvetődnek többé-kevésbé általános nemzeti problémák és megoldások. Minden népi író egy meghatározott osztály létéből és tudatából jutott el a népig. Igy Raabe kispolgári értelmiségiként. Mármost a dolog azon fordul meg, hogy az osztály-nézőpontok fogva maradnak-e a kicsiny érdekek szűk keretében, vagy nagy nemzeti problémákká tágulnak-e; hogy (egy meghatározott fejlődési fokon) egy osztály meghatározott írójának konkrét nézőpontjából általában mi látható a nagy nemzeti problémák közül; hogy ezek a problémák mennyire nyúlnak tipikus formában a nép életébe, mennyire tükrözik vissza a nép életét, adnak problémáinak általános érvényt. Mindezt — még egyszer hangsúlyozzuk — az osztály és a történelem által megszabott határokon belül.

Természetesen vannak irodalmi bürokraták, akik úgy vélik, hogy egy Balzac vagy egy Tolsztoj más, objektíve magasabbrendű világnézettel feltétlenül jobb írók lettek volna. Ezzel megmutatják azt, hogy sejtelmük sincs az írónak a néppel való igazi összeforrottságáról, világnézetük és alkotásmódjuk kölcsönhatásáról. Minden népi író Antheus, kinek ereje anyjával, a földdel való állandó érintkezésben gyökeredzik. És ez a föld nem mindig olyan tiszta, mint a Nyevszkij-Proszpekt frissen tisztított járdája. Az író megteheti és kötelessége megtennie, hogy gondolatban és alkotásban túlemelkedjék kiindulási pontjának osztálytalaján, de ha attól a talajtól teljesen elszakad, *éppen az ő specifikus* írói erejét veszíti el. Igy forrt össze Tolsztoj az orosz parasztsággal, Raabe kora német kispolgárságának erős és gyenge oldalaival. Az effajta irodalmi bürokrata viszont Tolsztojt összetéveszti önmagával, aki bármely tetszés szerinti álláspontról képes írni. Amit ír, az olyan is.

Midőn Raabe népiségének osztálygyökereit feltárjuk, egyben konkretizáltuk írói rangját. De még egyszer: a népiség nem valamiféle kitüntetés, még a legmagasabbrendű művészi tökély számára sem. Raabe helyzete a német irodalom csúcsaihoz viszonyítva szerény lehet, mégis megmarad jelentékeny népi írónak.

Raabe maga mindig azt követelte, hogy ez az irodalom előremutasson. De az emberiség nagy előrehaladó útjának ábrázolása nála soha sincs egy Balzac vagy egy Tolsztoj, egy Dickens vagy Keller magaslatán. Megőrzi magát a kétségbeeséssel, a megrekedéssel, a megdermedéssel, a kompromisszumokkal, a kapitulációval szemben, de az általa megformált „Előre" világos irányvonal nélkül való. „Ostobaságból való reménykedés" a korábban idézett marxi meghatározás értelmében.

Plebejus jellege sem tud itt irányt mutatni. Raabe pozitív alakjai sohasem lelik helyüket a közéletben. Ezt Raabe — minden korlátjának ellenére — jól,

plebejus módon okolja meg, és teszi elhihetővé. Az is nyilvánvaló, hogy ilyen emberek, ha egyszer közéleti cselekvésbe fognak, ezt csak becsületes lelkesedésből fogják tenni. Ámde Raabe világképében és még inkább alakjainak világképében sehol sincs iránytű, mely megmutatná, hogy egy ügynek való *őszinte* odaadás egyben az *igaz* ügynek, az emberiség valóságos felszabadítása ügyének való odaadás-e. Maga Raabe helyesen választotta meg pozitív alakjainak harci területeit: Bolivartól az 1830-as lengyel felkelésen keresztül Grant táboráig, az észak-amerikai rabszolgafelszabadító háborúig sohasem harcolnak a barikád rossz oldalán. Mégis, ennek a választásnak megalapozása nem eléggé világos ahhoz, hogy a jövő számára egyértelmű, megmásíthatatlan perspektívát mutasson. (Ezt a tisztázatlanságot használják ki a Bartelsek és Nadlerek, hogy Raabet maguknak követelhessék.)

Ezek az alakok csak „ingadozó kispolgárok", mondja a sematikus, és vállat von. S a felvilágosodás egyes epigon tanítványai is, akik elfeledték, hogy éppen a *Rameau unokaöccse* és a *Tristram Shandy* csúcspontok voltak a felvilágosodás irodalmában — megismétlik ezt a sémát, s olykor még arra is készek, hogy az egész kispolgárságot, úgy amint van, egyszerűen odaajándékozzák a reakciónak. Például, O. M. Graf, az ismert haladó író, így ír *Anton Sittinger* című regényében: „Egy pusztuló réteg minden okossága és ravaszsága, minden hitetlensége és minden nyomorúsága egyesül bennük... Ártalmatlannak tűnnek, és mérgező egoizmusuk mindig a derekasságot játssza. Ők a legbárdolatlanabb és legpusztítóbb nihilisták a nap alatt. Politikailag számolni kell velük, amikor a világot meg akarjuk változtatni, csakhogy sohasem szabad abban a csalódásban ringatóznunk, hogy használhatók egy jobb jövő kivívására. Ők még csak nem is forrongó jelen — csak múlt, s ezért minden igaz társadalmi rend leghozzáférhetetlenebb sírásói."

Az ilyen ítéletekkel nemcsak Raabe költői nagysága szegül szembe, hanem tanácstalanságának és „ostobaságának" társadalmilag haladó volta és aktualitása is. A népek útjai labirintus-szerűek, míg a népek meg nem találják magukat valóságos felszabadulásuk révén. A német nép történelmi sorsa a parasztháború és a reformáció óta különösen kusza úton haladt. Arnold Zweignek *Nevelés Verdun előtt* című regényében Christoph Kroysing költő — aki fiatalon elesik a háborúban — így ír a német író népi gyökereiről: „De úgy tűnik nekem, hogy ezek a gyökerek hosszú kötélszerű gyökérszálak, melyeknek sok akadályra kell rátekeredniök, és csak későn, valahol távol, küldenek szép növényt a napvilágra."

Raabe nevét itt nem említi, de mégis: ezzel egyúttal Raabe jelenlegi és jövőbeli hatásának lehetőségét is helyesen jellemzi. Raabe sohasem fogja elérni a német irodalomban egy Hoffmann-nak vagy egy Kellernek rangját. De gyökereiből virágok és gyümölcsök fognak nőni; abban a hírnévben, melyre törekedett, része lesz.

1939

> Költői produkciónk ... megfelel *természetünknek*, de nem szükségszerűen *ízlésünknek*. Ha ízlésünk ... határozná meg *produkciónkat*, úgy a természet, amely más úton jár, cserbenhagy, és mi zátonyra jutunk. Ekkor akaratunk teljesült, de az újszülött halott.
>
> Theodor Fontane

Fontane, mint írói jelenség azért csaknem egyedülálló az irodalomtörténetben, mert mérvadó produkcióját hatvanadik életévével kezdi meg, és csak a legelőrehaladottabb korban, majdnem 80 évesen éri el művészete a tetőpontját. Thomas Mann nagyon szépen írta le ezt az írói jelenséget: „Ahogyan vannak született ifjak, akik korán kiteljesednek, és nem érnek meg, még kevésbé vénülnek meg anélkül, hogy túl ne éljék önmagukat, vannak nyilvánvalóan olyan természetek is, akiknek egyedül az aggkor illik, klasszikus aggastyánok úgyszólván, arra hivatottak, hogy ennek az életkornak ideális előnyeit, mint a szelídséget, jóságot, igazságosságot, humort és ravasz bölcsességet, egyszóval, a gyermeki kötetlenségnek és ártatlanságnak e magasabbrendű megismétlődését a legtökéletesebben bemutassák az emberiségnek."

Mindez kétségtelenül helyes. De Thomas Mann ezzel a fontanei jelenségnek csak leírását adja, és nem magyarázatát. Ezt lehetetlen pusztán az egyénből, életrajzából levezetni. Hiszen a tehetség — már az egyénben is — esztétikai, erkölcsi, értelmi stb. komponensek kusza és összefonódott kölcsönhatása, és teljesen meghatározhatatlan a tehetséges egyén és azon konkrét társadalom kölcsönös vonatkozásainak elemzése nélkül, amelyben fejlődése végbemegy. Ismeretes, hogy a kor képes arra, hogy tehetségeket előhívjon vagy elnyomjon. Helytelen volna azt gondolni, hogy például a francia forradalom idején a hadnagyok vagy altisztek hirtelen magas katonai tehetséget tanúsítottak volna. Ilyen képességek pszichológiai stb. feltételei az egyes egyénekben, vagy akár tömegesen léteztek a forradalmi háborúk előtt és után is; ezek csak kihasználták és kibontakoztatták a lappangó talentumot. És hogy ezt ellenpéldával illusztráljuk: csak utána kell nézni Balzacnál és Stendhalnál, mit csinált a restauráció a tehetségekből.

Azonban mechanikus volna, ha a kérdésfeltevést csak a tehetség érvényrejutására korlátoznánk. E kölcsönös vonatkozás sokkal bensőbb, mint ezt általában elképzelik. Mindig ilyen probléma rejlik amögött a tény mögött, hogy vajon egy talentum ifjú-, férfi- vagy aggkorában éri-e el tetőpontját, hogy egy adottság tovább fejlődik-e, megakad, vagy akár kiapad. Természetesen

az illető személyes, veleszületett (és egy konkrét társadalom meghatározott osztályához való tartozása révén belenevelt) tulajdonságai nagy szerepet játszanak ebben. De sohasem döntenek egyedül, csak ezen a kölcsönhatáson belül.

Azt mondják — jogosan — hogy bizonyos korok kedveznek a művészi tehetség fejlődésének, mások nem. De rögtön hozzá kell tenni, nehogy a korszak fogalma eltorzuljon: nem mindegy, hogy valaki például a francia forradalmat mint arisztokrata, vagy mint párizsi plebejus élte át. És nemcsak statikusan és közvetlenül, léte által meghatározott álláspontról nézve, hanem mindenekelőtt dinamikusan és közvetve is, mint objektív fejlődés, mely a szubjektív erővonalakat meghatározza. Azonban minden itt adódó különbségtételt beleszámítva, fennáll — mint absztrakt, általános, de konkrétet és egyest erősen befolyásoló keret — a kor kedvező vagy kedvezőtlen volta. Minden tehetség számára döntően fontos, vajon előreviszi, vagy gátolja-e a korszak, vajon kibontakozása az árral, vagy az ár ellen megy-e végbe.

Ez még távolról sem jelenti azt, hogy a tehetséges egyén egyszerűen a korszak, a szociális szerkezet, az osztályhelyzet terméke. Mindenki magával hoz az életbe bizonyos tulajdonságokat, e tulajdonságoknak bizonyos mozgásban levő szerkezetét és arányát. Társadalmi környezetével való kölcsönhatása közben nagy, sőt döntő változások, átrétegződések mehetnek végbe, tökéletes fordulat következhet be, mindamellett mégis csak fönnállnak az egyéniségben továbbra is bizonyos alapvető tendenciák és arányok. Ha a tehetség szempontjából nézzük, ilyen, a társadalom fejlődése által diktált feltételek fejlesztően vagy gátlóan hathatnak. Herwegh például nagy absztrakt-retorikus-lírai tehetség volt. Ez rendkívül szerencsésen találkozott a német demokratikus forradalom előkészületi idejének társadalmi-ideológiai feltételeivel a negyvenes évek elején. E feladatok konkretizálódása magában a forradalomban és a vereség után többé nem kedvezett a tehetség e fajtájának. Herwegh fejlődésének megrekedését tehát sem tehetsége szubjektív jellegéből, sem az önmagában vett korviszonyokból nem lehet levezetni, hanem a két komponens konkrét kölcsönhatásából kell megérteni.

Amellett arra is állandóan gondolni kell, hogy egyrészt a szubjektív tényező, a tehetség sohasem magában és magáértvaló, egész életre adott valami, hanem magában az egyénben levő lelki erőknek, és ugyanakkor az egyén és folyton változó társadalmi környezete közti igen bonyolult kölcsönhatásnak az eredője. Másrészt a mód, ahogyan a tehetség az idők változására reagál, hogy tehát a változás megtermékenyíti, vagy meddőségre ítéli-e az egyént, nem választható el a veleszületett lehetőségektől. Hangsúlyozzuk ezt a szót: lehetőségek. Mert az út legélesebb fordulója, a leghirtelenebb irányváltoztatások bizonyos meglevő lehetőségeket, lelki, intellektuális, morális stb. tartalékokat tételeznek fel a szóban forgó egyénben, akkor is, ha ez őelőtte odáig teljesen ismeretlen volt. (Gondoljunk Thomas Mann fejlődésére az első imperialista világháború után.)

I

Ilyen szemszögből kell Fontane öregkori kibontakozásához, mint jelenséghez közelíteni. Ez nemcsak azt jelenti, hogy megkérdezzük: milyen az öreg Fontane, miben különbözik a fiataltól, hanem azt is, hogy miként alakult öregkorára azzá, akivé lett, milyen objektív és szubjektív erők miféle kölcsönhatása következtében?

Thomas Mann nagy plaszticitással írja le ezt az ellentétet: „Hasonlítsuk össze a hajdani sápadt, betegesen-rajongó, és egy kissé unalmas arcot a pompás, erőteljes, jóságos és befelé tekintő aggastyánfővel... és nem lesz kétséges, mikor volt tetőpontján ez a férfi és szellem, mikor érte el személyes tökéletességét." Ha most innen kiindulva megkérdezzük, honnan ered ez az unalom, a tényállást úgy kell módosítanunk, hogy éppen a fiatal Fontane, minden szeretetreméltósága és tehetsége mellett mégiscsak az 1848 előtti idők ifjúságának — nem is túlságosan kiemelkedő — átlagát képviselte. Az, hogy rendellenes családi körülményei folytán nem tudott tanulni, és mint tönkrement patikus kezdett foglalkozni az újságírással, sok kortársával szemben többszörös előnyt biztosított számára: éspedig nagyobb, bőségesebb élettapasztalatot; azt a szükségszerűséget, hogy a beérkezett „társaságot" alulról figyelje meg; közelebbi személyes kapcsolatot egy, persze főként kispolgári, plebejus világgal.

Világnézetileg az ifjú Fontaneban a tartásnélküliség ijesztő méreteket ölt, mivel bensőleg egyetlen osztályba, egyetlen társadalmi rétegbe sem ereszt mély gyökeret, hiszen a társadalmi lét reá állandóan csak közvetve és öntudatlanul hat. Mindebben mélyen tipikus értelmiségi, azonban azzal az előnnyel (és ugyanakkor hátránnyal), hogy fejlődése következtében mégsem vált soha az értelmiség tipikus képviselőjévé. Személyes tulajdonságai ily módon elmosódnak azáltal, hogy csak sodorják magukkal gyakran homlokegyenest ellenkező koráramlatok. Az ifjú Fontane eleinte kortársai nagy részéhez hasonlóan, Herwegh forradalmi lírájának követője és utánzója. A berlini íróegyesülésben *Az alagút*ban (Der Tunnel) való részvétel véget vet ugyan e szélsőséges frázispufogtatásnak, és Fontanenak bizonyos, hosszú ideig döntő oldalait állítja előtérbe: a balladaköltészetet. De az így létrejött költői arculat még szintén tele van epigon-vonásokkal; hisz még *Az alagút* hírességei, mint Geibel vagy Heyse sem voltak többek, mint epigonok. Fontane — már 1854-ben — egészséges önkritikával így ír erről a korszakról Theodor Stormnak: „Hajlamom — és ha szabad így mondanom — erősségem a leírás. A belső világ ábrázolása körül lehet itt-ott hiány, a külsődleges a hatalmamban van." És ilyen önkritikák megismétlődnek nála, bárha időnként, még késő öregségében is úgy véli, hogy költeményei közül „néhány meg fog maradni".

Ha tehát *Az alagút* művészileg egy bizonyos előrelépést, Fontane művészi szemléletének bizonyos megerősödését hozta, úgy másrészt ifjúkori életidegensége, persze más irányban, mint a Herwegh-korszakban, még nagyobbá vált. Önéletrajzában, melyet öregkorában írt, azt mondja magáról és akkori bizalmasáról, Bernhard von Lepelről: „Ismeretségünknek rögtön az első

éveiben találkoztunk e mondat jegyében: Minden eseménynek csak annyiban van értéke és jelentősége a számunkra, amennyiben költői anyagot szolgáltat nekünk."

E magatartás következményei megmutatkoztak 1848 márciusi napjaiban. Fontane, aki akkoriban már csaknem harminc éves, tehát nem kimondottan ifjú, fiatalos lelkesedéssel, és fiatalosan naiv világ-idegenséggel vesz részt a harcokban — és a berlini nép győzelme után a következményeket szintén egy akkori német értelmiségi ifjú politikai gyermetegségével vonja le. Ezt a hangulatot önéletrajzában igen világosan, és minden szépítés nélkül adja vissza: „Nem hagyott el az az érzés, hogy minden, amit győzelemnek tituláltak, nem volt más, mint egy a hatóság kegyes engedélyével létrejött valami, aminek teljesen szükségtelenül adták ezt a népdiadal-szerű kimenetelt, és erősebben, mint valaha, élt bennem az a meggyőződés, hogy egy jól fegyelmezett csapat abszolute legyőzhetetlen minden néptömeggel, még a legbátrabbal szemben is. A népakarat semmi, a királyi hatalom minden. És ebben a nézetben töltöttem negyven évet."

Ugyanezzel a becsületességgel ismeri el egyúttal azt is, hogy e nézetet nagyon későn (1891-ben), von Gerlach tábornok *Emlékirata*inak (Denkwürdigkeiten) elolvasása után kezdte felülvizsgálni, és egészen ellentétes eredményekhez jutott, mint hajdani közvetlen benyomásai és élményei alapján. Fontane itt néhány okos megjegyzést tesz az utcai harcokról, a barikádharcosok taktikai előnyéről a reguláris csapatokkal szemben, és arról a szükségszerűségről, hogy az utóbbiak morálisan elhasználódnak az ilyen csatározások során stb. Öregkori nézetét így foglalja össze: „A felkeléseknek — föltételezve, hogy nagy és általános érzés fejeződik ki bennük — minden esetben a forradalom győzelmével kell végződniük, mert egy fölkelő nép, még ha csupasz kezén kívül semmije sincs is, végső soron mégis erősebb, mint a legharcszerűbben rendezett hatalom."

Fiatalkori élményeit Fontane öregkorában gyakran vizsgálta ily módon fölül; néhány esetre még vissza kell térnünk. Most azonban annak a megállapítása a fontos, hogy 1848-tól lelkesült, persze rendkívül zavaros híve volt a forradalomnak, és ugyanakkor az a mély meggyőződés hatotta át, hogy a Hohenzollern-rendszer legyőzhetetlen. És ez az utóbbi nézet sokkal több nála, mint forradalmi defetizmus. A fiatal Fontane költői produkciója messzemenően a Hohenzollernek dicsőítése; legfontosabb és legnépszerűbb balladái a poroszok „nagy korszakával" foglalkoznak, a II. Frigyes haláláig terjedő idővel. És ebben a kérdésben nem következik be soha nála a régi nézetek gyökeres kritikai átvizsgálása. Különösképpen nem a művekben. Fontane nemcsak költőileg folytatja ezt a témakört (Bismarckról szóló költemények, beleértve ennek halála után, tehát a legkésőbbi öregségben írottakat is), hanem nagy népszerűsítő műveket is alkot az 1864-es, 1866-os, 1870—71-es háborúkról, és megírja a *Vándorlások a brandenburgi őrgrófságban*t (Wanderungen durch die Mark Brandenburg).

Emögött természetesen sokkal több rejlik, mint Fontane imént vázolt társadalmi irányvesztettsége. Jobban mondva: ez sok lényeges vonásában csak ideológiai tükörképe a német nép ama föltartóztathatatlan, gazdaságilag

megalapozott törekvésének, hogy elérje a társadalmi és politikai egységet, a német egységet, amelynek végrehajtó szerve a demokratikus megvalósítás minden tendenciájának végérvényes elapadása után éppen Bismarck és a Hohenzollern-ház lett. Fontane minden későbbi Bismarck személyiségét illető kritikája mellett, amelyre még részletesebben visszatérünk, itt rejlik tartós Bismarck-tiszteletének objektív, társadalmi forrása. Így ír erről önéletrajzában: „Ha később Bismarck oly tüneményes győzelmeket ünnepelhetett, ez — tisztelet-becsület a zsenijének — elsősorban azért történt, mert bámulatos erejét a német néplélekben élő eszme szolgálatába állította."

Ez a tartásnélküliség, amelyben a német kispolgárság és értelmiség politikai éretlensége fejeződik ki, nehéz konfliktusokat okoz Fontanenak, amelyek teljességgel biztosítatlan gazdasági helyzete következtében nagyon kiéleződnek. A konfliktus mindenekelőtt költői hivatása körül nyilvánul meg. 1849-ben, vőlegénykorában így ír Lepelnek: „Bizony nem volna bátorságom arra, hogy egy fél évig a messzi világba menjek anyaggyűjtés végett, mialatt a lány, akit állításom szerint szeretek, a negyedik évet látja elsuhanni anélkül, hogy a célhoz közelebb lenne, mint az első napon. Akkor legalább az ember közösen viselje el a bajt; de nevetni és tercinákat szerkeszteni, amíg egy szerető szív sír és megszakad, ez nem megy."

A létfenntartás kényszere már rövid idővel a forradalom után az ellenforradalmi porosz kormányzat sajtószolgálatába kényszeríti, ahol még Manteuffel tiszteletére is kell költeményeket írnia. Ez az átmenet nem megy minden morális rángatódzás nélkül végbe. Fontane 1850 júliusában így ír Lepelnek: „Csak annyival jobb az ember a közönséges, piszkos csirkefogóknál, hogy mint a Wittembergben tanult Hamlet, saját züllöttségével teljesen tisztában van." És 1851 novemberében ugyancsak Lepelnek: „Akárhogy csűröm-csavarom — ez hazugság, árulás, aljasság, és az is marad. A feloldozás, amelyben e világ és *e kor* meghunyászkodó aljassága részesít, nem elégíthet ki engem. A hájas Ernst Schulze így beszélt a feleségének: »Isten neki, egy kicsit feláldozzuk a meggyőződést; más embereknek itt egész más dolgokat kell feláldozniuk!« — »Irótáblát ide!« — kiált Hamlet. Ha korunknak egyszer feliratra lesz szüksége, akkor kérni fogom, hogy ezek a nagy szavak az őket megillető tiszteletben részesüljenek."

Itt nem feladatunk, hogy Fontane irodalmi és emberi kálváriáját attól az időtől, hogy londoni tudósító volt, a *Kreuzzeitung*on keresztül a *Vossische Zeitung*ig (egy akadémiai titkárság rövid epizódját is számbavéve) ábrázoljuk. Kérdésünk — az öreg Fontane lelki tartalékainak és segélyforrásainak kikutatása — csak ide irányul: hogyan lehetséges, hogy ilyen élet, ilyen életmód mellett nem züllött köpönyegforgatóvá, mint oly sok hajdani 48-as, aki később a porosz táborban kötött ki (Miqueltől le egészen a közönséges rendőrspicliig), hanem éppen ezen az úton, a morális és írói jellemét fenyegető veszélyek ellenére azzá vált végül is, amivé vált: az öreg Fontanevé.

Az oly közelfekvő erkölcsi züllés elleni védekezés Fontanenél csak abban állhatott, hogy bizonyos szakadékot vont nyilvános tevékenysége és magánélete közé; abban a kísérletben, hogy politikailag több, mint kétséges hivatalos ténykedését a lehetőségekhez képest elválassza egyéni erkölcsiségétől, hogy

egy egyéni morális területet magában elhatároljon, amelyben emberi integritását, írói érlelődésének alapját többé-kevésbé megóvhassa. Ezért lesz a függetlenség keresése egyre inkább morális és írói életmódjának legfőbb óhaja. Ezt Fontane már az 50-es években világosan kimondta. 1870-ben, egy anyagi válság alkalmából így ír feleségének: „Nem gondolod, hogy ez az összeg minden körülmények között elegendő lenne arra, hogy minket lealacsonyodástól és méltatlanságtól megóvjon? És elvégre csak *erről* van szó. Függetlenséget mindenekelőtt! Minden más végső soron csak lárifári." Nem szorul beható elemzésre, milyen mértékben volt Fontane illúziója, hogy minden külsődlegest „lárifári"-val lehet elintézni. Saját menekülési útjait illető illúzióinak művészi következményeit később fogjuk látni.

Ez a magánéletbe való visszahúzódás általános vonása, különösen Németországban, a 48 utáni kornak. Részletesen vázoltam már a fontaneitől igen különböző változatát Raabe esetében. Őnála a nyilvános élettől való elfordulás egyszerűbb, egyenesvonalúbb, problémamentesebb; jelenkora elporoszosított közéletének radikális elítélését, rég elmúlt idők pesszimista-humoros dicsőítő énekét tartalmazza.

Ez az út nem állhatott nyitva Fontane számára, mivel őt az anyagi szükség arra kényszerítette, hogy mint zsurnaliszta részt vegyen, éspedig a reakció oldalán, a politikai életben. Meg kellett kísérelnie, ha nem akart itt emberileg erkölcsileg elsüllyedni, hogy tevékenységét elkülönítse személyes életétől. Első feltétele ennek az a semmit sem szépítő önkritika, amelyből egyes példákat épp az imént mutattunk be; a második: kérlelhetetlen korrektség a magánéletben, akkor is, sőt mindenekelőtt akkor, ha kapcsolatban van a közélettel. Amikor például Manteuffelt 1858-ban megbuktatták és egy ó-liberális kormány került uralomra, Fontane — anyagi érdekei ellenére — nem állt át a győztesekhez, habár maga is beismerte, hogy „ha utolsó nyolc évem teljességgel normális, azaz a saját természetemen alapuló fejlődés-irányt vett volna, nagyon valószínű, hogy a most emelkedő párt oldalára állnék." Egy Lepelhez írott levelében jellemzően indokolja meg ezt az életvitelt: „A dolog mármost, ha jól megnézzük, egyszerűen így áll: én nem vagyok sem Kreuzzeitung-ember, sem Manteuffel-párti, sem a Bethmann—Hollwegtől Patowig megalakult új minisztériumok különleges híve, egész egyszerűen Fontane vagyok, akinek pusztán kedve nincs Manteuffelt közvetlenül bukása után megtámadni, mert fentnevezett Manteuffel, (akinek a szurok a fenekén* csakúgy, mint rendőruralma számomra borzalom volt) fentnevezett Fontanenak *személyileg jót tett*. Amit én tettem és beszéltem, az nem más, mint a tisztességtudás és a hála egész közönséges adója." 12 évvel később szakítása a *Kreuzzeitung*gal lényegében hasonló motívumok alapján megy végbe.

Az önmentésnek ez a formája azonban minden tekintetben rendkívül kényes valami. Egy késői visszapillantásában Fontane, persze mindenekelőtt anyagi életfeltételeit tekintve, arról beszél, hogy átlovagolt a Bódeni tavon.**

* *Gúnyos utalás arra, hogy Manteuffel semmiképp sem akart megválni a hatalomtól.*

** *Német monda szerint éjszaka egy eltévedt lovag átvágtat a befagyott Bódeni tavon; reggel ráeszmélve az átélt veszélyre, ijedtében szörnyet hal. Általánosan ismert metaforikus értelme: öntudatlanul elkövetett vakmerő cselekedet.*

A hasonlat azonban írói fejlődésének bensőbb alapjaira is illik. Hiszen a magánember korrektségének és a politikai elvtelenségnek szigorú elválasztása csak a Fontane személyiségében meglevő nihilista szkepticizmus révén egyeztethető össze. Ezzel a tendenciával sem áll Fontane a 48 utáni Németországban egyedül; csak Wilhelm Buschra kell gondolni.

Fontane azonban fokozatosan egy — kétségtelenül meglehetősen sajátos — állásfoglaláshoz jut el, és ez a sajátosság adja meg a kulcsot ahhoz, hogy miért késő öregkorában találta meg először íróilag önmagát. 1879-ben, tehát 60 éves korában írja: „... de akármilyen nevetségesen hangzik, ezt mondhatom — talán sajnos — magamról: »Most kezdem még csak el!« Semmi sincs mögöttem, minden előttem van, egyaránt szerencse és balszerencse ez." Fontane látja és hangsúlyozza itt különös helyzetének kettősségét: természetesen ilyenkor mindenekelőtt különlegesen egyedi voltára gondol, azonban vizsgálódásai során művének minden alapvető és részletkérdésében látni fogjuk, hogy e kettősség számára mindenütt meghatározó erejűvé vált.

Mindenekelőtt jelenti ez a legszélsőségesebb kétkedés és a legnaivabb hiszékenység szétválaszthatatlan összefonódottságát a közélet kérdéseiben. Mivel Fontanenak szokásává vált, hogy a személyest az általánostól élesen elkülönítse, az embereknek, sőt az általános helyzeteknek és fejlődési tendenciáiknak nagyon messzemenő és gyakran éleselméjű kritikája mellett képes volt nagyjában és egészében lojális, nem exponált álláspontot elfoglalni.

Emögött az egyéni állásfoglalás mögött természetesen a német kapitalizmus objektív fejlődési tendenciái állnak. Mindenekelőtt a német egységé. Már láttuk, hogy Fontanet megalapozatlan, ingatag álláspontja miatt a német burzsoáziának az a 48 utáni áramlata ragadta magával, amelynek jelszava: „Szabadság egység által" és amely a porosz-bismarcki birodalomalapításhoz vezetett. Ugyancsak ismeretes előttünk, hogy ezen az úton minden személyeskritikai fenntartás ellenére lelkesülten együtt úszott az árral.

A meghasonlás mélyül a birodalomalapítás után. Hiszen most elapad az a hazafias áramlat, mely Fontanet annyi társával együtt idáig magával sodorta. Az új birodalom külsődleges ragyogása, s ugyanakkor belső szerkezetének mindig világosabban előtérbe lépő problematikája, a politikai szabadság hiánya, kultúrájának pangása szükségszerűen egyre erősebbé váló kétségeket és aggályokat váltott ki mindenkiben, aki nem kötelezte el magát életre-halálra a Bismarck-rendszerrel. Az ilyen kétségek és aggályok lassú megérése Fontane esetében összekuszált és ellentmondásos folyamat volt. De először ezeknek az új benyomásoknak, élményeknek, és ismereteknek a világnézeti és művészi fejlődésével való kölcsönhatása révén érlelődhetett meg az öreg Fontane. Általános fejlődése mellett ennek a fordulatnak mindenekelőtt magán-, moralizáló jellege volt. A nézeteiben beállott fordulat, ama képesség megérlelődése, amely öregkori munkáinak alapját képezte, mindenekelőtt és legvilágosabban leveleiben nyilvánul meg. Említésre méltó emellett mind Fontane öregkori fejlődése, mind legyőzhetetlen korlátai szempontjából, hogy megtartotta — természetesen egyre mélyülő kételyek kíséretében — a nyilvános és magánélet szétválasztását.

Ez a fejlődés mindenekelőtt éles Bismarck-kritikájában jut érvényre. Már 1880-ban így ír egyik levelében: „Bismarck ellen fokozatosan vihar gyülemlik föl a népben... Csalatkozik népszerűsége mértékének megítélésében. Valamikor kolosszális volt, de most már nem az. Naponta százan, olykor ezren pártolnak el tőle... Azáltal, hogy mind inkább és inkább megnyilvánuló kicsinyes tulajdonságait bizonyos nagyszerűséggel hozza színre, kicsinyes tulajdonságai még távolról sem lesznek nagyok." Még élesebben Bismarck bukása után: „Bismarck volt a legnagyobb elvgyűlölő, aki valaha is létezett, és egy »elv« győzte le végül — ugyanaz az elv, mely egész életében a zászlójára volt írva, és amelyhez sohasem tartotta magát... Leginkább Schiller *Wallenstein*jéhez hasonlított (a történelmi alak más volt): zseni, állammegmentő és szentimentális hazaáruló. Mindig én, én, és amikor már nincs mese, vádak a háládatlanságról és szentimentális északnémet krokodilkönnyek..." És épp így Bismarck és II. Vilmos kibékülése után: „A felsőbbrendű embernek és a ravaszdinak, az államalapítónak és a lóistálló-adómegtagadónak... a hősnek és a bőgőmasinának ez a keveréke, mely soha egy vizecskét sem zavart meg, vegyes érzésekkel tölt el, és megakadályoz abban, hogy tiszta, világos csodálatot érezzek iránta. Valami hiányzik nála, és éppen az, ami tulajdonképpen igazán a nagyságot adja."

Ezek az ítéletek, melyeknek visszhangjait Fontane érett-kori regényeinek Bismarckról szóló beszélgetéseiben hallhatjuk, s amelyeket állandóan össze kell egyeztetnünk lelkesült költeményeivel, hogy mély meghasonlottságát világosan láthassuk — még túlnyomórészt személyes-morális jellegűek, és nyersen kifejezik az általunk már ecsetelt kettősséget, a nyilvános és magánélet éles szétválasztását. De minél idősebb lesz Fontane, minél erősebb hatással van rá a birodalomalapítás utáni reakciós fejlődés, annál inkább terjed ki kritikája a közéletre is. Fontane öregkori önéletrajzában nemzeti liberálisnak nevezi magát, aki azonban sohasem került ezzel a párttal komoly kapcsolatba. És hozzáfűzi, hogy öreg napjaiban mindig demokratikusabbá válik. Ez mind helyes, mégis némi konkretizálást igényel, hogy a sajátosan fontanei vonást világosan kiemelhessük.

Mindenekelőtt: a nemzeti liberális. Ne tévesszük össze a birodalomalapítás előtti nemzeti-liberális pártideológiának elsősorban az értelmiségre gyakorolt hatását ezzel a párttal magával, különösképpen ne Bismarck, és még kevésbé második Vilmos alatti működésével. Hajdanában ez a demokratikus forradalom nélküli német egység össz-ideológiája volt. Így lehetett Raabe is nemzeti-liberális izzó gyűlölete és mély megvetése mellett, melyet különösen a birodalomalapítás után a Németországban feltörő kapitalista rendszer iránt érzett. Fontanenél a helyzet egyszerűbb és ugyanakkor bonyolultabb is. Intellektuális arculatában fontos vonás, hogy sohasem volt elmúlt idők dicsőítője, mint Raabe. Túlontúl sokat szenvedett ifjúkorában a régi Németország kisszerű nyárspolgársága alatt ahhoz, hogy ezt az időt, mindegy, milyen formában, valaha visszakívánja. És a kapitalista-módon civilizált világot, mindenekelőtt Angliát — éppen a provinciális Raabeval ellentétben — a saját szemével túl jól ismerte ahhoz, hogy Berlinnek — mely Németországban állandó lakhelye volt — nagyvárossá való növekedését ne üdvözölte volna

örömmel. Így ír önéletrajzában: „Valóságos badarság, mindig a »régi jó időkről«, vagy akár »erényéről« beszélni; megfordítva, minden sokkal jobbá lett."

Ez — ismét Raabeval ellentétben — Németország kapitalista fejlődésének igenlését is jelenti. Természetesen ismét egy fajta sajátos, mondhatni poroszsajátos igenlését. Fontane lényegében Németország kapitalizálódása mellett van, de egyszersmind a burzsoá ellen. „A burzsoá — mondja Fontane önéletrajzában, kissé lassalleánus módra — ahogy én felfogom, tulajdonképpen nem, vagy legalábbis nem kizárólag a pénzeszsákban gyökeredzik." Fontane ennek a felfogásnak ismét egy magán-moralizáló árnyalatot ad: „Mind azt állítják, hogy vannak eszményeik; egyfolytában fecsegnek a »Szépről, Jóról, Igazról«, és mégis csak az aranyborjú előtt hajbókolnak, vagy azáltal, hogy ténylegesen mindent, ami pénzt és tulajdont jelent, körüludvarolnak vagy legalábbis benső vággyal sóvárognak utána. Ezek a titkos burzsoák sokkalta szörnyűbbek, mert életük egyetlen nagy hazugság." Amíg tehát Lassalle burzsoá-felfogása a burzsoázia gazdasági-társadalmi létének lapos és mechanikus „átpolitizálása", Fontane, mint láttuk ezt a kérdést is a morálisba fordítja át, képmutatás és hazugság-ellenes harccá változtatja, tehát a burzsoá-lét egyik oldalát bírálja anélkül, hogy a kapitalizmus középponti problémájába belebocsátkozna. Ebben a kérdésben, az öncsalás és a képmutatás elleni harcban egyre erősebben érintkezik Ibsennel; vele kapcsolatos bonyolult viszonyáról később fogunk beszélni.

E kettős jellegű állásfoglalás azonban Fontane fejlődése szempontjából nagyjelentőségű. Lehetővé teszi ugyanis a számára, hogy a régi Poroszország és a porosz nemesség iránti előszeretetét változó, a haladást igenlő világképébe, persze rendkívül ellentmondásosan, beleépítse. De ismételjük: egész hamis volna Fontanenál romantikus antikapitalizmust, kapitalizmus-előtti, vagy primitív-kapitalista idők iránti vágyakozást feltételezni. Ugyanakkor azonban megfeledkeznénk legfontosabb életényeiről, ha benne a porosz nemességnek egyszerű, sőt kritikátlan tisztelőjét akarnánk megpillantani. Személyes, intim megnyilatkozásai — és ami sokkal fontosabb — legérettebb korszakának művei a junkerség megsemmisítő kritikáját tartalmazzák. Ám ez a bírálat át van hatva a porosz, elsősorban a brandenburgi nemesség jó példányai iránt érzett, személyileg mélyen átélt ragaszkodással, erős esztétikai-etikai előszeretettel. Fontane a junkerség bizonyos típusaihoz fűződő „emberi rokonszenvét" gyakran kimondta. Önéletrajzában bensőleg meghasonlott álláspontjának világos megfogalmazását adja: „A köztük levő ragyogó egyének — és nincsenek kevesen — egyszerűen ragyogóak, és ezektől megtagadni a szeretetet butaság volna; de a nem ragyogóak is — és ezek természetesen még többen vannak — egoizmusuk és quitzowizmusuk* ellenére, vagy talán mindkettőből kifolyólag is valami egész sajátságos bájjal bírnak, és boldog vagyok, hogy kiérzem ezt. A reakciós elvek, mint olyanok nagyon ellenkeznek ízlésemmel, de ezeknek az elveknek alkalmi hordozói mindig újra megigéznek."

* *Quitzow: feudális rabló lovagcsalád a középkori Poroszországban.*

Így Fontanenál a szélsőségek közötti ingadozások tágas színtere keletkezik, rendkívül elmosódott határokkal: igenli a kapitalista fejlődést, és utálja a burzsoáziát, előszeretettel viseltetik a nemesség iránt, amelyről (olykor) világosan látja, hogy történelmileg idejét múlta. Magától értetődik, hogy itt csak a köz- és magánélet már megállapított kettősségének konkretizálásáról, kiszélesedéséről és elmélyüléséről van szó. Mivel azonban Fontanenak mély szkepszise és állandó önkritkája ellenére életmódjában egy meghatározott, ha nem is egyenes vonalú orientációt kell keresnie, éppen ezen az alapon finom fogékonyság jön létre olyan típusok fejlődéstendenciái iránt, amelyek világosan még nem léptek előtérbe, egy olykor több mint kritikus beállítottság alakul ki benne kora társadalmának hivatalos felfogásával szemben.

Itt is a legjellemzőbbre kell szorítkoznunk. Közvetlenül a Franciaország fölötti német győzelem után, az 1872-es három-császár-találkozó után Fontane az új, oly hatalmasnak látszó Németország helyzetét rendkívül kétesnek és bizonytalannak ítéli meg: „Kevésbé tudom beigazolni, inkább érzem, hogy a széles néprétegekben, jogosan vagy jogtalanul, mély elégedetlenség erjed... Elég gyúlékony anyag van itt ahhoz, hogy a világ petróleum nélkül is lángokba boruljon." És még élesebben húsz évvel később: „Az egész 1864-től 1870-ig fölépített dicsőség összeomlásáról sokat vitáznak... senki sincs... a legcsekélyebb mértékben sem helyzetünk biztonságáról meggyőződve. Amit meghódítottunk, ismét kárba veszhet. Bajorország ismét a saját lábára állhat. A rajnai tartomány fuccsba megy, Kelet- és Nyugat-Poroszország szintén, és egy lengyel birodalom (majdnem valószínűnek tartom, hogy előbb vagy utóbb) újra megalakul." Hasonló kétségei vannak Fontanenak az indiai angol-uralom szilárdságát illetően stb. Nézeteit utolsó életévében egy angol barátjának így foglalja össze: „A kormányzatoké még a szó, nem a szenvedélyes népi érzelmeké. Szóljanak bele azonban egyszer *ezek* a dolgokba, és szörnyű harcokat élünk majd meg, melyek végeztével a világ és a térkép másként fog festeni, mint ma."

Ez a legutolsó kitétel mutatja, milyen jogosan beszélhetett Fontane nézeteinek növekvő demokratizálódásáról. Igaz, hogy már az 1848-as márciusi napokban fölismerte: a komoly, bátor harcosok kizárólag munkások voltak. A munkásosztályt, élettapasztalata növekedésével, egyre inkább megérti. Már 1878-ban, a szocialista-ellenes törvény idején így ír feleségének a munkásokról: „Mindezek az emberek teljesen egyenértékűek velünk, és ezért azt sem lehet nekik bebizonyítani, hogy nem érnek egy fabatkát sem, és fegyverrel a kézben sem lehet föléjük kerekedni. Nemcsak rendetlenséget és lázadást testesítenek meg, hanem *eszméket* is képviselnek, amelyeknek részben megvan a maguk jogosultsága, s amelyeket nem lehet agyonütni, és bebörtönzéssel eltüntetni a világból." Még határozottabban ír angol barátjának 1896-ban: „Minden érdeklődés a negyedik rendre irányul. A polgár szörnyű, a nemesség és a klérus ósdi, mindig ugyanaz. Csak a negyedik renddel kezdődik az új, a jobb világ. Ezt mondhatná az ember akkor is, ha pusztán törekvésekről, nekilendülésekről lenne szó. De nem ez a helyzet. *Az*, amit a munkások gondolnak, beszélnek, írnak, ténylegesen meghaladta a régóta uralkodó osztályok gondolkodását, beszédét és írásait. Minden sokkal igazabb, valóságosabb,

élettel teljesebb. Ők, a munkások mindent újmódon ragadnak meg, nemcsak új céljaik, hanem új *útjaik* is vannak."

Persze — és ez tovább kerekíti a képet az öreg Fontaneról — mindez, világnézete egészét tekintve, nem idéz elő döntő fordulatot, sőt az alapokat és szerkezetet illetően lényegbevágó következmények nélkül marad. Hiszen Fontanenak a munkásosztály, és egyáltalán a plebejus néprétegek felé irányuló rokonszenve a régi brandenburgi junkerek iránt érzett vonzalmával is párosul. Késő öregségében például hallja, amint egy fiatal elárusítónő nagyon jól szavalja el egyik költeményét, és ezt írja erről a lányának: „Mindig demokratikusabb leszek, és legfeljebb még egy igazi nemességet ismerek el. Ami köztük van: nyárspolgár, burzsoá, hivatalnok és »egyszerűen művelt« kevéssé tud felüdíteni."

Így lesz Fontane — érettebb korára egyre inkább — ingadozó alkatú, olyan ember és író, aki egyik harcoló osztály vagy párt számára sem igazán megbízható. Fejlődésének érzelmi hagyományainál, esztétikai-erkölcsi szimpátiáinál fogva legtöbbször a brandenburgi nemességhez kapcsolódik. Életműve azonban, amelyet szkeptikus iróniája hív életre, meglazítja, sőt objektíve széttépi e szubjektíve oly szorosra fűzött köteléket. Hiába írt Fontane porosz balladákat, három nagy háborús könyvet, a *Vándorlások a brandenburgi őrgrófságban*t — osztályokat nem lehet becsapni. Hetvenedik születésnapja ünnepén éppen azok hiányoztak, akiket egész élete során dicsért. Így ír erről egy levelében: „Hatalmasan ünnepeltek és — sehogysem. A modern Berlin bálványt csinált belőlem, de az ősi *poroszság*, amelyet több, mint 40 évig háborús könyvekben, életrajzokban, táj- és arcképekben, népies költeményekben dicsőítettem, ez az »ősi poroszság« alig mozdult meg..." Fontane egy ironikus-önironikus költeményben az ünnepélynek és saját érzéseinek plasztikus ábrázolását adja.

És mialatt Fontaneban egyre erősebben, gazdagabban, árnyaltabban bontakozik ki ez a berlini-nagyvárosi önirónia, kifejezésre jut az, amit — környezetét és hazája történetét figyelembe véve — alkalomadtán megállapított, anélkül természetesen, hogy ebből élet- és írásmódja számára döntő következtetéseket le tudott volna vonni. A berlini iróniáról ezt mondja a *Vándorlások*ban: „A dolog maga önvédelem volt, annak természetes következménye, hogy jelentős szellemi erők tömegei a közélet nagy színpadaitól születésüknél fogva el lettek zárva. A szabad szólás végül is az irónia halála lett." Az utolsó mondat persze durva öncsalás, éspedig olyan, amelyet Fontane alkalomadtán ironikusan felold. Így ír utolsó életévében a német választásról: „... nálunk, ahol minden választó mögött először egy zsandár, mögötte egy zászlóalj, amögött egy üteg áll, mindez időpocsékolásnak tűnik előttem. Népi választás mögött népi hatalomnak kell állnia; ha ez hiányzik, minden egykutya." Fontane tudja tehát, mit jelent a valóságban a német szabadság-máz. A brandenburgi junkereknek jó okuk volt arra, hogy őt — balladái, háborús könyvei és a *Vándorlások* ellenére — megbízhatatlannak tartsák: minél öregebb lett, annál inkább. Minél erősebben fejlődött Fontane ebben az irányban, annál gazdagabbá vált, mint író, annál inkább vált azzá, akit ma öreg Fontanenak tisztelünk.

Ebben az érettségben az öreg Fontane sajátságos írói képességei nagy tömörséggel fejeződnek ki, persze sajátos korlátaival együtt. Tehát az, hogy először az öreg Fontane vált a tulajdonképpeni Fontanevá, eme ellentmondásnak lehető legtökéletesebb kibontakozására épül, éspedig annak a kölcsönhatásnak az alapján, mely jellembeli adottságai, és Németország társadalmi fejlődése között van. Ez az ellentmondásosság fiatal korában a nyers ellentétek formájában nyilvánult meg, amelyek, egymást élesen kizárva, Fontanet, az embert ingatagon az egyik végletből a másikba dobálták. Ez az ellentétesség léte osztályszerű alapjainál fogva sohasem szűnhetett meg, sőt, lényegesen nem is enyhülhetett. Privatizálódó szkepszisében a fejlődést előmozdító tendencia csak abban áll, hogy ezek az ellentétek, anélkül, hogy objektíve eltompulnának, kölcsönösen áthatják egymást, és egyre konkrétabb ellentmondásosságuk mind jobban kidomborodik. Az a mód, ahogyan ezt a folyamatot szkepszise, iróniája és önirónia előmozdítja, világosan megmutatja nekünk, miben állnak Fontane késői megérésének emberi alapjai.

Azonban egyoldalú dolog volna, ha ebben csak egyéni-pszichológiai problémát látnánk. Fontane belső növekedése, önmagával és környezetével szembeni strukturális megváltozása — természetesen bonyolultan közvetett módon — lényegileg annak a visszatükröződése, ami Németországban ifjúkorától haláláig végbement. A német forradalmi mozgalmak éretlensége meghatározza ifjúsága ellentmondásainak nyers ellentétességét. A birodalomalapításig tartó nacionalista hullám csak lassú belső fejlődést tesz lehetővé a számára. Rögzíti és megszilárdítja világképe minden gyenge oldalát; hogy emellett növekvő világ-ismerete a felszín alatt mégis előremozdítóan hatott, nem mond ennek ellent, csupán nézetei ellentmondásosságát élezi ki. Csak amikor a bismarcki és vilmosi Németországban a birodalom antidemokratikus elhibázott alapításának ellentmondásai mind világosabban előtérbe léptek, jött létre az a termékeny kölcsönhatás, amelyben Fontane íróilag pozitív tulajdonságai fokonként előtérbe léphettek. Amikor, mint láttuk, a hetvenes évek végén joggal úgy véli, hogy mint író tulajdonképpen most kezdi el pályafutását, e jelenség oka csak részben rejlik az ő egyéniségében; mint egész, csak a német történelem menetével való most jelzett kölcsönhatás alapján érthető meg.

2

Láttuk: Fontane kiútja, sőt érlelődésének mozgatóereje egy bizonyos szkepszis, mely olykor a nihilizmusig elmegy. De egy olyan szó, mint „kétely" önmagában még nagyon keveset mond. Meg kell kérdezni: mi ellen irányul ez a kétely? Éspedig egyrészről szubjektív irányban: vajon a szkepszis, irónia és önirónia magának az írónak a személyiségét fölbomlasztja, ingataggá és irányvesztetté teszi-e, vagy ellenkezőleg, a kedvezőtlen idők közepette védőszint és fedezéket nyújt a számára? És másrészt: mit jelent objektíve, társadalmilag, történetileg ez a kétely, vajon előre, vagy hátrafelé mutat?

Itt mindenekelőtt egy megkülönböztetést kell tennünk, mely Fontane történelmi helyzete, korlátainak megállapítása szempontjából fontos. Ilyen helyzetben ugyanis mindig meg kell kérdezni: objektíve létezik-e már azoknak a problémáknak, amelyek egy vívódó ember kételyét kiváltják, a társadalom méhéből kinövő megoldása, sőt, meg van-e már ez világosan fogalmazva? Amikor például Georg Büchner iróniával, pátosszal és kritikával 1793-nál valami magasabbat, valami társadalmilag a demokratikus forradalmon túlmutatót keresett, kora Németországában ennek még absztrakt lehetőségei is hiányoztak. Fontane problémái azonban abban az időben már világos megoldásokra találtak. Hogy leegyszerűsítve fejezzük ezt ki: csak egy könyvkereskedésbe kellett volna bemennie — Marx és Engels műveiben minden kérdésére szembeötlően, írásban megtalálta volna a választ.

Ez, ha Fontanet az embert a maga teljességében vizsgáljuk, természetesen leegyszerűsítés. Hiszen semmiképpen sem véletlen, hogy ezeket a könyveket (hogy itt csak a könyvekről beszéljünk) nem kereste és nem találta meg. De ez a leegyszerűsítés mégis tartalmaz bizonyos ítéletet: Fontanenak személyileg és osztályszempontból hiányzott a konkrét lehetősége, hogy elsajátítson egy olyan ismeretet, melyet már kortársainak nagy tömegei birtokoltak; még akkor is, amikor bizonyos pillanatokban ilyen ismeretek földerengtek előtte, sőt világosan a szemébe ötlöttek, hiányzott annak a lehetősége, hogy életszemlélete, világképe számára hasznosítsa. Fontane tehát objektíve megoldhatatlan problémákat lát ott, ahol az alapjukul szolgáló társadalmi tények már a társadalmi fejlődés mozgató, sokak által ismert, a jövőbe mutató ellentmondásaivá váltak.

Nemcsak egyszerűen arról van itt szó, hogy Fontane polgári író volt. Mert e korszak írói számára az irodalmi gyakorlatban, mint Csehov mondja, elsősorban a kérdések, a problémák mély feltárásán és adekvát ábrázolásán múlik minden. Tolsztoj is polgári író volt. Mégis: Fontane sohasem volt képes arra, hogy kora konfliktusait oly magas szinten ragadja meg és juttassa költői szemlélethez, mint Tolsztoj, és előtte Swift és Fielding, Balzac és Stendhal. És e szintkülönbség döntő alapja abban rejlik, hogy miként és hol szólal meg ez a kétely, és mire irányul; mit fogad el, és mit bomlaszt szét és semmisít meg íróilag; hogy vajon a szkepszis, az irónia és az önirónia támadó fegyver-e a keletkező kapitalista társadalom ellen (amelyet ugyan az író a megismerés szempontjából nézve, nem lát igazán át, vagy hamisan fog fel), vagy pusztán mentőöv, hogy egy kedvezőtlen kor áradatában ne kelljen teljesen elmerülni.

Kétségtelen, hogy Fontane esete az utóbbi kategóriához tartozik. És különösképp a leveleiben nem kevés megnyilatkozás található, amely meglehetősen megközelíti a — Németországban majd csak a halála után kibontakozó — dekadens mozgalmakat. Csak egy lányához írott leveléből idézek, amelyben szkepszise a nihilista pesszimizmusig fokozódik: „Jól tudom: »csak a tévelygés az élet, s a valóság a halál« — a legmélyebb mondás, amely valaha emberről és emberi dolgokról elhangzott. De ahogy a legmélyebb, úgy a legszomorúbb is... Amit hitnek nevezünk, az haszon-kalkuláció; amit szeretetnek nevezünk, az mindenféle, csak többnyire szeretet nem; amit elvhűségnek nevezünk, akaratoskodás... Hisz az életben valójában előfordul

a legmagasztosabb és a legszentebb, vagy helyesebben, vannak komoly és mély meggyőződések (távolról sem kell igazaknak lenniük), amelyekért az egyén alkalomadtán becsülettel meghal. De az egyén egy csöpp őstinktúra az óceánban. Az óceán értéktelen és közömbös víz. És az emberiség még csak nem is víz, hanem merő posvány, ázalékokkal minden cseppjében, amelyek láttán csupán iszonyt és borzongást lehet érezni... Csak egy kis művészetünk és tudományunk van, amely minket tisztességes munkával magunk fölé emel, és a legjobb tulajdonunk — a természet. Minden más sületlenség, és minél több a lárma és a politikai ricsaj, annál inkább. Az egész nem ér semmit."

Ezt a vonást nem szabad Fontane összképéből kihagyni, sem oly módon elbagatellizálni, hogy itt átmeneti hangulat-kitörésről van szó; mert ilyen hangulatok objektív, társadalmi szükségszerűséggel keletkeznek minden emberben, akinek tudata azzal az illuzórikus kísérlettel próbálkozik, hogy az egyéni létet a társadalmi alapoktól leválassza, és a magánéletben önállósítsa. Az így szükségszerűen keletkező nihilizmus a Fontanet követő német írónemzedékben hamar véghezvitte bomlasztó munkáját. Ez már tökéletes önfelbomlasztásként viszonylag hamar föllép, például Hugo von Hoffmansthal ismert művében, a *Lord Chandos levelé*ben.

E befelé irányuló, önmardosó következmény Fontanenál csaknem teljesen hiányzik, és ezzel alakja világosan elhatárolódik e dekadens utódoktól. Fontane, mint író két korszak között áll: noha először a 80-as, 90-es évek naturalista mozgalma révén lesz az új német irodalom egyik középponti alakja, noha Ibsenért és különösképpen Hauptmannért energikusan kiáll, mégis ő maga, mind elméletileg, mind gyakorlatilag rendkívül erős fenntartásokkal viseltetik az egész mozgalommal szemben. Semmi sem áll távolabb tőle, minthogy művészileg vagy világnézetileg azonosítsa magát vele. Persze felismeri a naturalista mozgalomban az irodalmilag előremutatót; ahogy társadalmilag általában jelenkorát, minden kritikája mellett, a március előtti és utáni időkhöz viszonyítva haladásnak tekinti, így van ezzel az irodalommal is, különösképpen ha a birodalomalapítás utáni terméketlen időkkel hasonlítja össze.

Fontane semmiképp sem becsüli le azt a haladást, mely a megfigyelésben, még az életmegnyilvánulások legkülsődlegesebb, csupán tájékoztató megfigyelésében is megmutatkozik, kortársainak halott konvencióihoz képest. Alexander Kielland egy regényének alkalmából így ír: „A szabatos tudósítás bevonásában óriási haladást ismerek fel, mely minket egycsapásra megszabadított az elmúlt évtizedek unalmas fecsegésétől, amikor közepes, sőt jó írók is »erkölcsi tudatuk mélyéből« állandóan olyan dolgokról írtak, amelyeket sohasem láttak." Azonban az ellen is éppoly energikusan föllázad, hogy itt megrekedjen az irodalom: „De nem a regény feladata, hogy olyan dolgokat ábrázoljon, amelyek előfordulnak, vagy legalábbis minden nap előfordul*hat*nak. Nekem úgy tűnik, az a modern regény feladata, hogy egy életet, egy társadalmat, az emberek egy körét ábrázolja, amely *annak* az életnek torzítatlan tükörképe, amelyet élünk. Az lesz a legjobb regény, amelynek alakjai besorakoznak a való élet alakjai közé úgy, hogy egy bizonyos élet-időszakra visszaemlékezve már ne tudjuk pontosan, hogy megélt vagy olvasott figurák

voltak . . .” És következetesen gúnyolódik „tisztelői” fölött, akik lelkesülten dicsérik részlet-leírásainak fényképszerű és történelmi hűségét. Így a *Schach von Wuthenow* után, amikor egy levelében ezekről a részletekről azt mondja, hogy „mégis mindent, az utolsó szalmaszálig én találtam ki”; vagy egy másik levelében ironikusan fölsorolja berlini regényeinek minden pontatlan részletét, és hozzáteszi, hogy ezek lényeges vonásaikban mégis realisztikusak.

Fontane írói irányzata tehát fővonalában realista, nem naturalista, azt is mondhatnánk, hogy esztétikai alapmeggyőződései a realizmus klasszikus korszakában gyökeredznek. Semmiképp sem véletlen, hogy egész élete során Walter Scott művészetének hűséges híve marad. És művészi felfogására jellemző, hogy egy olyan regény, mint a *Heart of Midlothian* oly erősen hat rá. Így ír erről a feleségének: „Az egészen végigvonul, hogy száz más erényéről ne beszéljünk, az a tehetség, amivel, ha Shakespeare-t és Goethét számításon kívül hagyjuk, senki sem rendelkezik, hogy az emberekkel a természetest, a mindig megfelelőt mondatja. Ezt tartom a legnagyobb dolognak.” Ezt a meggyőződését ismételten megfogalmazza — különösen Zola ellenében, akinek írói képességét máskülönben becsüli — mint ellenállást minden túlzással szemben, mint írói törekvést arra, hogy „mindent azon viszonyok és százalékarányok között hagyjon meg, amelyeket maga az élet adott jelenségeinek”.

Már ezek a megjegyzések is mutatják, hogy mérték és arány Fontane számára nem formalisztikus, hanem tartalmi fogalom volt, amelyet az életből vett a művészet, és nem a művészetnek kell az életre ráerőszakolnia. Különösen az ellenszenv minden túlzással szemben elsődleges életelv Fontane számára. Utálja azt, amit így nevez: „lárma az érzésekben”; legidősebb fiának halála után fellázad azok ellen az emberek ellen, akik „óriási bátorság, és óriási szeretet mellett . . . óriási fájdalomra is” vágyakoznak. „És mégis a mérték nem csak a szép, hanem az igaz is.”

Ez az álláspont határozza meg ítéleteit az írók és művek fölött. Stormmal és Heysével közeli barátságban van, mégis az utóbbit nagyon kritikusan szemléli, „mert nem érez helyesen”, és az előbbit, akinek líráját rendkívül nagyra tartja, mégis ironizálja erotikája hazug mozzanatai miatt, mint „felavatócsók-monopolistát”. Az ítéletalkotásnak ez a módja olykor elvi magaslatra emeli Fontanet: „Nincs mestermű költészet nélkül, amihez még csak azt kell megjegyezni, hogy a *természet* tökéletes *ábrázolása* mindenkor kifejezi a költői megjelenítés legmagasabb fokát is. Semmi sem ritkább, mint ez a legmagasabb fok, amely abszolút tárgyiasságot jelent. A szabály az, hogy a művész utánzásában éppen nem isten, hanem ember, Én, és ebből az »én«-ből belevisz valamit az alkotásába. És attól a pillanattól fogva, hogy ez megtörtént, minden e körül a kérdés körül forog: *Milyen ez az én?*” És itt Fontane számára döntő a mértéktartó, a helyes, az egészséges és a normális; itt áll ellentétben legtöbb kortársával, és kerül újra összhangba a régi realistákkal. Amikor a költő énjét bírálja, megemlíti Freiligrathot: „Valami különös van benne. Valami rejlik a lelkében, ami nem egészséges. Ezért inkább szenzációs, mint költői minden képe. És még a költőiekben is van valami beteges.”

Fontane életküzdelmének, világnézete radikális privatizálódásának, iróniájának és öniróniájának, mint életmagatartása irányvonalának az volt a célja,

hogy ezt az érzékét mérték és arány, normális és egészséges iránt az egészségtelen kortendenciákkal szemben magában megóvja, továbbfejlessze.

Láttuk, hogy ez az út Fontane számára — személyes hajlamai, osztályhelyzete és Németország fejlődése következtében — csak a magánéletbe való visszahúzódás révén volt járható. Ebben kétségtelenül egyrészt objektíve egy világnézetileg reakciós, szubjektíve nyárspolgárias tendencia rejlik, másrészt, ezzel szoros összefüggésben, irodalmi elszegényedés, a közvetlen társadalmi meghatározások eltűnése a tartalomból és a jellemrajzból.

Az utóbbi semmiképp sem kizárólagosan német tendencia a polgári irodalom e korszakának fejlődésében. Franciaországban a század közepén szenvedélyes és sokszorosan hiábavaló harcot látunk azért, hogy a régi gazdagságot, az irodalom régi, minden társadalmit magában foglaló lényegét megmentse; mindenekelőtt Flaubertnél és Zolánál. Angliában Thackeray — Fontane egyik kedvence — nyíltan bevallja a vereséget ebben a kapitalista valósággal szembeni viaskodásban. Regényébe a *The Virginians*be hosszabb fejtegetést illeszt be, ahol világosan kimondja, hogy az emberek valóságos hivatás-gyakorlása a „regényírók költségvetésének" csak nagyon kis részét teheti ki. „Mit mondhat ki egy elbeszélő az ilyen emberek hivatásban eltöltött óráiról? . . . A szerzők nem tehetnek mást, mint hogy az embereket a hivatásukon *kívül* ábrázolják — szenvedélyeikben, szerelmeikben, nevetésükben, szórakozásaikban, gyűlöletükben, és egyebekben." Habár tehát mindezeknek az alakoknak az életben megvan a hivatásuk, az írók csak ott ábrázolhatják őket, ahol ettől a munkától mentesek.

Nem lehet itt a feladatunk az, hogy a polgári írók e harcának mégoly futólagos képét is adjuk. Csak Fontane egyik német kortársának, Gustave Freytagnak nyárspolgári-hitvány kudarcaira utalunk itt, aki „a német népet a munkában keresni" akarta. Nem véletlen a kudarcban megnyilvánuló nyárspolgáriság, hanem szükségszerűen következik a hivatás liberálisan-megdicsőített polgári derekasságának legyőzhetetlenül vigasztalan prózájából. Fontane, mint érett író, lényegében Thackeray útján jár.

Ez párhuzamosan fut a történelemről és a történelmi hősiességről vallott nézeteiben beállott fordulattal, mely szembenáll Fontane ifjúkori balladáival, korai témáival, egy angol forradalommal foglalkozó tragédiával, egy Barbarossa-eposszal, és későbbi korszakának néhány költeményével. És az irányváltoztatás nemcsak tematikailag megy végbe, hanem az érett regényekben polémikus hangsúlyt is kap a hivatalos, hagyományos történelemfelfogás ellenében. A *Helyrehozhatatlan*ban (Unwiederbringlich) a történelemnek és ábrázolásának nagyvonalúságáról beszélnek. Ebba Rosenberg, a szellemes udvarhölgy ezt mondja: „De mit jelent az, hogy nagyvonalú stílus? A nagyvonalú stílus annyit jelent, mint elmenni minden mellett, ami az embert tulajdonképpen érdekli." Hogy mennyire Fontane álláspontja volt ez, annak egyik bizonyítéka, hogy a *Jenny Treibel asszony*ban (Frau Jenny Treibel) Schmidt professzor, aki a szerző egyes jellemvonásait viseli, nagyon hasonlóan fejezi ki magát: „A történelem majdnem mindig elmegy amellett, amelyhez mindenekelőtt ragaszkodnia kéne . . . annyi igaz, hogy a mellékes nem számít, ha pusztán mellékes, ha nem rejlik benne semmi. De ha valami rejlik benne,

fődologgá válik, mert akkor ez adja meg nekünk az igazán emberit." Másrészt Fontane feleségéhez írott egyik levelében e beállítás időhözkötöttségének meglehetősen világos leírását adja: „A kicsit ugyanazzal a szeretettel kezelem, mint a nagyot, mert a nagy és kicsi közti különbséget nem igen fogadom el... Herwegh egyik szonettjét *(A költőkhöz)* ezzel a fordulattal fejezi be:

Und wenn einmal ein L ö w e vor euch steht,
Sollt ihr nicht das I n s e k t auf ihm besingen.

S ha egy o r o s z l á n áll előttetek,
ne f é r g e t zengjetek, mi rajta mászik.

(Eörsi István ford.)

Jó. Eszerint tetű-költő vagyok, méghozzá részben kedvetelésből; de az oroszlán hiánya miatt is."

Az utolsó megjegyzés világosan mutatja, milyen erősen érezte Fontane, hogy szemlélete állásfoglalás a porosz-német jelennel szemben. Mindenesetre csak érezte, és ezt sem mindig. Ezért Fontanenak ez az álláspontja kettős jellegű; mint művei elemzésekor látni fogjuk, csak addig haladó és termékeny költőileg, amíg a porosz-ellenes tendencia kerül az előtérbe. Ilyen polémia a porosz hős-felfogással szemben nem ritka. Fél-önéletrajzi regényében, a *Stechlin*ben így hangzik ez: „Ha egy zászlóaljnak neki kell gyürkőznie, és én a kellős közepén vagyok, na mit fogok csinálni? Mennem kell vele. És puff, ott fekszem. És most hős vagyok. De tulajdonképpen nem vagyok az. Mindez csupán „muszáj", és ilyen „muszáj-hősök" sokan vannak. Ez az, amit nagy háborúknak hívok." Éppen így dolgozza ki Fontane a *Tévelygések, zűrzavarok*ban (Irrungen, Wirrungen) az ironikus párhuzamot a hétéves háborúban elesett német nemesek, és a skót lókötők között, akiket a kláncsatározások során az angolok, mint tolvajokat felakasztottak. Emögött az irónia mögött persze egy igen komoly felfogás rejlik. Fontane önéletrajzában beszél a márciusi harcok igazi és hamis hőseiről. Ezt mondja: „A hősiesség csodálatos dolog, jóformán a legszebb, ami létezik, de hamisítatlanul igaznak kell lennie. És a hamisítatlan igazsághoz az ilyen dolgokban is hozzátartozik az értelem és az ésszerűség. Ha ez hiányzik, úgy a hősiességgel szemben igen vegyes érzelmekkel viseltetem."

Máskülönben Fontane megáll ott, hogy az egyéni morált, amely ebben az összefüggésben kvietista-fatalista jelleget vesz föl, szembeállítja a porosz fegyelemmel, a porosz stréberséggel, a kapitalista „Létért való harccal". Ez a beállítás késői költészetében világosan látható:

Nur als Furioso nichts erstreben
Und fechten, bis der Säbel bricht;
Es muss sich dir von s e l b e r geben —
Man hat es oder hat es nicht.
Der Weg zu jedem höchsten Glücke,
Wär das Gedräng auch noch so dicht,
Ist keine Beresina-Brücke —
Man hat es oder hat es nicht.

Ne mint az Örjöngő légy bátor,
ne vívj, míg kardod szétreped;
tiéd kell hogy legyen m a g á t ó l,
vagy van neked, vagy nincs neked.
Az út, bármily tömeg borítja,
a legfőbb üdv felé menet
azért nem Berezina-hídja —
vagy van neked, vagy nincs neked.

(Eörsi István ford.)

Ebből szükségszerűen következik, hogy az életben egyfajta **félreállás**, rezignált-szkeptikus figyelő-magatartás a helyes:

Ein Chinese ('s sind schon an 200 Jahr)
In Frankreich auf einem Hofball war.
Und die einen frugen ihn, ob er das kenne?
Und die anderen frugen ihn, wie man es nenne?
„Wir nennen es tanzen", sprach er mit Lachen,
„Aber wir lassen es a n d e r e machen".

Egy kínai (kétszáz éve lehet)
Párizsban egy udvari bálba ment.
És egyesek kérdezték: tudja-e, mit lát?
És mások kérdezték: náluk hogy hívják?
„Mi táncnak hívjuk ezt", nevetve mondta,
de hagyjuk másokra: más gyakorolja.

(Eörsi István ford.)

E pólusok között ingadozik az öreg Fontane szkepszise, ismert elve, az „ám legyen páros szám az öt". Ez, mint láttuk, semmiképpen sem magával a morállal szembeszegülő nihilizmus. Ellenkezőleg. Anélkül, hogy morálját tartalmilag, azaz társadalmilag meg tudná (és meg akarná) határozni, Fontanenak erős érzéke van az emberi hitelesség iránt, amelyet mindenütt megcsodál, bármilyen módon, bármilyen társadalmi tartalommal nyilvánul is meg. Persze mihelyt igenlését csak félig-meddig is általánosítani igyekszik, szükségszerűen bele kell esnie egy morális formalizmusba. Így a hősiességet a *Stechlin*ben társadalmi-nihilista módon szemléli: „Tulajdonképpen mindig csupán az a fontos, hogy egy valaki azt mondja, »ezért meghalok«. És aztán meg is teszi. Hogy miért, majdnem mindegy."

Ez a beállítás ösztönös felismerését tartalmazza annak, hogy a lét elsődleges a tudattal szemben; olyan ábrázolási módot jelent, amelyben az emberek cselekvési módja mindenütt meg van határozva társadalmi létük által, és nézeteik, érzéseik, hajlamaik, amelyek ezzel ellentmondásba keverednek, mindig mint másodlagos, mint felületi hullámok rajzolódnak ki. Midőn a *Jenny Treibel asszony*ban a hősnő, egy felfuvalkodott polgárasszony, fia azon szándéka miatt, hogy „mesalliance"-t köt Schmidt professzor lányával, kivetkőzik önmagából, ura erélyesen lehordja: „Mindaz, amit ily nagy hévvel harsogsz, először is értelmetlen, másodszor is felháborító. És ezenkívül még vak, hálátlan, pöffeszkedő, de erről egyáltalán nem is akarok beszélni..." Ebben a hang-

nemben beszél Treibel kereskedelmi tanácsos a feleségének, aki először rendkívül megrémül, de azután elégedetten megnyugszik, mert tudja, hogy férje, miután kibeszélte magát, másnap egész másképp fog a dologról gondolkozni.

Ezt, mint sok egyebet, Fontane jó megfigyeléssel, helyesen, a szükségszerű társadalmi képmutatást leleplezően ábrázolta. És ez az ábrázolási mód éppily szükségszerűen eredményezi öregkori műveiben a plebejus alakok intellektuális, vagy legalábbis morális fölényét a junkerség és a burzsoázia figuráival szemben. Ez a fölény azonban sohasem lázadó ; csak abban áll, hogy Fontane plebejus alakjai nem ápolnak magukban hazug illúziókat, ön-csalásokat, hogy a fönnálló társadalmat, úgy, ahogy van, eltűrik. (És itt még egyszer ki kell emelnünk, hogy ez a kifejlődő osztályharcok idején megy végbe, amelyeket Fontane, mint láttuk, figyelemmel kísért. Ismét korlátait mutatja, hogy ezek teljességgel művén kívül maradnak, és még erkölcsi reflexiók formájában sem kapnak szót.) Fontane plebejus alakjainak magatartása legjobban a *Stine*-ben, özvegy Pittelkowné alakjában világosodik meg. Így beszél húgához, akit az ifjú Haldern gróf feleségül akar venni : „Most már mindenkinek megvan a maga helye, és ezen nem tudsz változtatni, és a fiatal grófocskád sem tud változtatni. Én fütyülök a grófokra, öregre, fiatalra, ezt tudod, elég sokszor láttad. De addig fütyülhetek, ameddig akarok, mégsem fújom el őket, és a különbséget sem ; most már itt vannak, és olyanok, amilyenek, és másképp lettek fölnevelve, mint mi, és nem bújhatnak ki a bőrükből. És ha egyszer az egyik ki akar bújni, ezt a többiek nem tűrik el, és nem nyugszanak addig, míg újra benne nincs."

Ez a világkép meghatározza Fontane lelkesedést és visszautasítást vegyesen tartalmazó állásfoglalását jelentős kortársaival : Gottfried Kellerrel és Henrik Ibsennel kapcsolatban. Fontane általában igen finom, megértő bírálója az irodalomnak. Kellerrel szemben teljesen csődöt mond. Stílustalannak nevezi, Arnim-szerű modoros romantikusokkal hasonlítja össze. Thomas Mann nagyon szépen megmutatja, hogy a stílustalanságnak ez a vádja, ahogy Fontane fölveti, elsősorban magát Fontanet találná. És aligha véletlen, hogy Fontane a pregnáns-személyes írásmód ellen, mint valóságot megerőszakoló és egysíkúvá tevő ízléstelenség ellen egyedül Keller esetében tett szemrehányást.

Azt hiszem, hogy Fontanenak Keller elleni lényeges kifogása egész mélyen a saját személyiségében rejlik. Éppen, mert emberi és írói egyéniségét csak az „ám legyen páros szám az öt" alapján tudta megmenteni, a humorista Keller kegyetlenségét saját maga ellen irányuló vádnak érezte. Hiszen Fontane szintén alakjai társadalmi létéből és helyzetéből kísérli meg a következmények levonását. De szkepszise mégis minden konfliktusát lágy, kibékítő, megértő atmoszférával veszi körül, míg Keller a gyűlölt nyárspolgár-figurákat a régi nagy humoristák kegyetlenségével komikus megsemmisülésbe hajtja. Emögött Kellernél a radikális demokraták szilárd társadalmi mércéje, az erénynek — mint ezt Keller-tanulmányomban kimutattam — jakobinus napirendre tűzése rejlik. De éppen ezt utasítja vissza Fontane végsősorban Kellernél.

Egészen más, sokkal gyakoribb, részletesebb és őszintébb a kritikája Ibsenről. Fontane dramaturgiai újítóként, a drámának és a színháznak a realiz-

mus, az egyszerűség, a frázistalanság értelmében vett „áldásos forradalmáraként", a polgári eszmék hazugságának kritikusaként tiszteli *(Vadkacsa)*. Természetesen itt sem fenntartás nélkül. Gerhardt Hauptmann felléptekor lelkesültsége kevésbé mérsékelt. „Hauptmann" írja, „egy frázisoktól teljesen megtisztított Ibsen, más szavakkal, ő valóban az, ami Ibsen csak lenni akar, de nem tud . . ." Fontane persze hozzáteszi, hogy nem szeretné Hauptmann írásmódját a jövő egyeduralkodójaként látni.

Imént idézett levelében, amelyet lányához írt, fő kifogását Ibsen ellen úgy fogalmazza meg, hogy Ibsen „többé-kevésbé őrült, és eme őrültség kiélezett fejlődési szakaszában egészen frázisossá válik. Nem a szavai, hanem az érzései, nézetei lesznek frázisosak." E szemrehányások elvi része már ismert előttünk Fontane Heyse- és Storm-kritikájából. E kritika érinti Fontane élettel és művészettel kapcsolatos állásfoglalásának egyik legfontosabb oldalát: a harcot a normálisért. Fontane Ibsennél a polgári társadalom, és különösen a polgári házasság szubjektív-idealista, absztrakt-moralizáló bírálatát utasítja vissza. Ezért művészileg Ibsen sok konfliktusát és megoldását mesterkéltnek, kiagyaltnak tartja; Otto Brahmnak írja a *Kis Eyolf* című dráma befejezéséről, hogy mint „kolosszális teljesítményt" csodálja: „A *mértékben* van a mellékfogás. Természetesen aki számol, mindig abban a veszélyben van, hogy elszámítja magát. Az egyszerű, buta tehén mindig megtalálja a jó füvet." És Paul Schlenthernek megjövendöli: „Harminc év múlva (bőven számítva) Ibsen nevetséges lesz."

Ennek az állandóan csodálattal kísért szenvedélyes tagadásnak a középpontja az, amit Fontane Ibsen „házasság-hülyeségének" nevez. Fontane és Ibsen a polgári társadalomban létező szerelem és házasság kérdésének a megválaszolásában a polgári felfogás két ellentétesen szélsőséges álláspontját képviselik. Tudvalevően Ibsen radikálisan az individuális szerelem pártján áll — amelyet a polgári társadalom teremtett meg, de a gyakorlat mindennapos valóságában ugyanakkor szakadatlanul meg is szüntet — kérlelhetetlen szigorúsággal elvet minden házasságot, amelyik nem kizárólag a szerelmen alapul. Ezt a követelést Fontane, mint hóbortost, valóságtól idegent, betegest, visszautasítja. Ő a valóság elismerését követeli itt, sőt, ezen túlmenően — hogy a német klasszikus filozófia terminológiáját használjuk — a kibékülést (Versöhnung) vele. Úgy véli, hogy normális szociális körülmények között a szerelem megjön, és *„ha nem jön meg, az se baj"*. Ő egy, bár konzervatívan színezett, de látszólag a valósághoz közelebbi, a társadalmi létet hívebben megőrző álláspontot foglal el, mint Ibsen. És azáltal, hogy minden egyes szenvedély polgári dekadens, vak dicsőítésével szembeszegül, megmenti bizonyos fokig itt azt a törekvését, mely az emberileg normálisra, mint a művészet mértékének és szépségének alapjára irányul. De csak egy bizonyos fokig. Mert ebben a vitában, mely számára középponti jelentőségű, Fontane figyelmen kívül hagyja először is azt, hogy az individuális szerelem éppúgy a polgári társadalom törvényeinek a produktuma, mint gyakorlati megakadályozása, másodszor is, hogy — éppen azon emberileg normálisnak az értelmében, amelyre Fontane törekszik — a kapitalista élet tényeibe való belenyugvás semmilyen körülmények között sem tekinthető normálisnak.

Fontane szerencséje, hogy az élet költői ábrázolása során nem mindig és nem mindenütt mozgott nagyrészt jogosult Ibsen-kritikája vonalán. Ahol így történt, egy közönséges, bár jó szépíró vonalára süllyed. Hogy Fontane produkcióját állandóan ez a veszély fenyegette, éppolyan jellemző korlátaira, mint Ibsen beleesése agyafúrt, a dekadenciát súroló konstrukciókba. Mert Fontane és Ibsen két szélsőség a társadalmi problémák polgári szemléletének korlátozottságában.

3

Honnan ez a visszaesés a közönséges belletrisztikába? Fontane mint művész a legszigorúbb követelményeket támasztja magával szemben; átírja, és a legnagyobb gondossággal csiszolja munkáit; stilisztikailag rendkívül tudatos, a kompozíció nagy kérdéseitől a legkisebb részletek nyelvi kidolgozásáig; erősen törekszik arra, hogy mindent állandóan az általa elérhető legmagasabb szintre hozzon. (Igen érdekesek levélbeli megfigyelései például a különböző epikai tónusok és a mondateleji „és" használata, illetve elkerülése közötti összefüggésről.) Fontane az uralkodó ízlésnek sem tesz engedményt. Megrémíti az öregeket elfogulatlan morális kérdésföltevéseivel, olyan élettények realisztikus ábrázolásával, amelyek e közönség számára idáig tabuk voltak. Másrészt ugyanolyan távol van attól is, hogy tartalmilag vagy stilisztikailag engedményt tegyen a fiatalok ízlésbeli irányzatának, a naturalista mozgalomnak.

Láttuk már, hogy Fontane a részletek naturalista, fényképszerű „hamisítatlanságát" visszautasítja. Gyakorlatában semmiképp sem enged az ábrázolt tárgy és az ábrázolási mód ama durvaságának, amelyet szintén a naturalizmus teremtett meg, és amelyik különös erővel nyilvánul meg a szexuális élet megformálásában. Fontane attól sem hátrál meg, hogy, amennyiben szükséges, a szerelemnek vagy nem-szerelemnek fiziológiai alapjait is megvilágítsa. De oly magasrendű művészi diszkrécióval és takarékossággal teszi ezt, oly szigorúan korlátozza magát mindig az emberileg elengedhetetlenre, hogy sem a szexualizmus dekadens szerelmesei, sem a naturalista brutalitás nem találta meg nála számítását. (Gondoljunk a házasélet ábrázolására az *Effi Briest*ben.)

Ez a tartózkodás nem eredményez színtelenséget, sem egyhangúságot az öreg Fontanenál. Ellenkezőleg. Szükségszerű következménye annak a szigorú, és a legigazabb epika szellemében egyszersmind szabad, de látszatra laza, levegős szerkezetnek, mely sikerült műveire jellemző. Ebben a tekintetben is Fontane Thackeraynek egy bizonyos német megfelelője, mivel a tartalom és forma modernségét szintén a klasszikus-realista regény hagyományainak szilárd megőrzésével próbálja összekötni. Döntő emellett az alakok sokoldalú összekapcsolódásának széles és szabad áttekintése. A régi regény nagyon keveset törődött a naturalista valószínűséggel; az volt a gondja, hogy az élet olyan képét tervezze meg, amelyben az alakok valóságos élete, sorsuk valódi társadalmi értelme társadalmilag és ezért emberileg helyes arányban

jut kifejezésre. Fontane ezt a tipikusan „régi" módszert nagy tudatossággal alkalmazza; például amikor Effi házasságtörésének felfedezését kell ábrázolnia, szándékosan egy banális változatot választ ki, a szerelmeslevelek véletlenszerű megtalálását, csakhogy olyan mozzanatot ne vigyen bele, amely valamiféleképp keresettnek vagy konstruáltnak tűnhetne.

Thackeray korábban idézett fejtegetéseiből ismeretes előttünk, hogy lényeges szerkesztési módszerét meghatározta az anyag, a tematika, azaz a polgári életnek a kapitalista munkamegosztás következtében létrejött elszegényedése, a polgári emberek lelki életének privatizálódása, a nyilvános élettől való elszakítottsága, vagy önkéntes visszahúzódása. (Az anyagnak ez a természete a kifejlett kapitalizmus életéből persze csak polgári osztályálláspontról nézve adódik.)

Fontanenál ez a tendencia ha lehet még pregnánsabban és következetesebben lép előtérbe, mint Thackeraynél. Nem véletlen, hogy Fontane regényeiben mindig az alakoknak viszonylag szűk köre szerepel, hogy ezek a szerkezet minden lazasága mellett gyakran — novellisztikusan vagy balladisztikusan — egyetlenegy döntő esemény köré vannak csoportosítva. Fontanenál tudatos a regény-felépítés novellisztikus tendenciája, és az is, hogy a hivatás-gyakorlás, sőt a nyilvános élet kiiktatása az emberábrázolásból az alakok kibontakozása számára egy túlságosan leszűkített mozgástér, egy vértelen pszichologizálás veszélyét hozza magával.

Ezért törekszik tehát Fontane állandóan arra, hogy ezt a valóban erősen korlátozott mozgásteret az itt nem ábrázolható élet szellemi és erkölcsi reflexeinek bevonásával, ezeknek a szereplők sorsára gyakorolt döntő behatásával művészileg kitágítsa. Ezért van a párbeszédeknek olyan nagy szerepe Fontane regényeiben. Ez az ábrázolási mód visszautal természetesen az író álláspontjának kettős jellegére: rámutat arra, hogy a nyilvános élettől való visszahúzódás éppen nem valóságos visszahúzódás, hanem csak a polgári intellektuelleknek egy illúziója a kapitalizmus hanyatló korszakának kezdetén. Ezekben a párbeszédekben mutatja meg Fontane egész, mesterre valló írói tudását. Mind szellemesek, távol állnak a dialógusok naturalista sivárságától, amit Lafargue Zolánál kritizált. Bár minden alak birtokában van a fontanei szellemnek, pregnáns kifejezési képességének, mégis mindegyikben saját, személyes és osztálypszichológiája nyilvánul meg; a kifejezés mindig finoman egyénítve van, persze nem a dialektus, a puszta szókiválasztás a visszatérő, „jellemző" kifejezések stb. naturalista értelmében, hanem a tartalomból a beszélő politikai és társadalmi, szellemi és erkölcsi fiziognómiájából kifolyólag.

Másrészt Fontane állandóan törekszik arra, hogy elbeszéléseinek megadja azt a tárgyias teljességet, a „tárgyak totalitását", amely nélkül epikus világ, ember és társadalom közötti érzékletessé váló kölcsönhatás nem ábrázolható. Ez persze Fontane számára rendkívül nehéz, majdnem megoldhatatlan feladat. Nagy kortársaira kell gondolnunk, ha látni akarjuk, hogy épp a tárgyi totalitás kérdésében például Kellernél a népünnepélyek, a nyilvános összejövetelek (Tell-ünnepség a *Zöld Henrik*ben stb.) mit jelentenek. Fontane anyaga, az akkori Porosz-Németország, és természetesen még inkább e társadalmi valósághoz való viszonya lehetetlenné tesz ilyen bőséget. Fontane a nagyvárosi magánéletnek csak összefüggéstelen és kis mozzanatait: kirándulásokat, társas ösz-

szejöveteleket, színházi előadásokat tud felhasználni ahhoz, hogy alakjait embertársaikkal, környezetükkel való érzékletes kölcsönhatásban mutassa meg. Természetesen ez szűk alap, szűkös anyag összehasonlítva mindazzal, amit Gottfried Keller — hogy Tolsztojról ne is beszéljünk — e tekintetben a műbe belevinni képes. Fontane nagy művészete abban nyilvánul meg, ahogy ezt a magában véve sovány anyagi alkotórészt kihasználja, ahogy — sikerült műveiben — ezek segítségével szinte egy tárgyias gazdagság látszatát tudja elővarázsolni.

Ez szorosan összefügg műveinek imént elemzett intellektuális magasrendűségével. A szellem gazdagsága az ilyen alkalomszerű beszélgetéseknél, ezeknek a regényben szereplő emberek életének döntő sorsfordulóival való némelykor rejtett, mindig laza kötésű összefüggése a tárgyak egykor sokkal gazdagabb totalitásának e társadalmilag önmagában kevéssé szubsztanciális maradékaiból mégis egy igazi epikus világ hatékony építőköveit hozza létre.

De ha mindez így van: honnan Fontane — nem is ritka — visszaesése a realista regényalkotásból egy puszta, bár stilisztikailag mindig iskolázott belletrisztikába? Már eddigi elemzésünk is megmutatta, hogy Fontanenál mindig a megformálás anyagszerű és világnézeti elemeinek rendkívül ingatag egyensúlyáról, borotvaélen való balanszírozásról van szó, miközben a legcsekélyebb kisiklás a realista mérték művészileg katasztrofális eltolódását hozhatja létre.

Viszonylag egyszerűek azok az esetek, ahol Fontane elragadtatja magát párbeszédeinek virtuozitásától, s ahol ezért a magában véve elmés dialógus öncéllá válik, és ezért nem lehet többé a lényeges cselekvés motorja, a középponti konfliktus továbbvivő megvilágítása. Ilyen például az ó-porosz történelemről szóló beszélgetés a *Cecile*ben; részben — aránytalan terjedelme következtében — a berlini és hamburgi burzsoáziának önmagában véve szellemes szembeállítása a *Jenny Treibel asszony*ban stb.

A jelenséget azonban, amelyről itt beszélünk, az arányos művészi felosztás egyes alkalmi kudarcainak ilyen példáival még semmiképp sem írtuk le kimerítően. Már csak azért sem, mert ilyen esetek mögött legtöbbször az a mélyebb probléma rejlik, hogy milyen hatással van Fontane életelve, az „ám legyen páros szám az öt" a cselekmény fölépítésére, mindenkori témájának belső tagozódására; a modern polgári morál képmutató szigora elleni vita, és az áldozatai iránt érzett szánalom kerekedik-e felül, vagy a megértő tűrés, az uralkodó osztályok olyan életténeyeinek megbocsátó tudomásulvétele, amelyek ellen maga az anyag keményebb föllépést követel?

Egy ilyen túlságosan messzire vivő, túlságosan kedélyes „Mindent megérteni annyi, mint mindent megbocsátani", minden ragyogó megfigyelés, minden pompás szatirikus részlet ellenére a *Jenny Treibel asszony*t mégis a puszta belletrisztikához közelíti. Más esetekben, különösen legkésőbbi öregkorában, Fontane szintén szkepsziséből származó hajlandóságot mutat arra, hogy az általa meglelt problémát a megformálásban ne vigye a legvégső, a legkeményebb következtetésekig, hanem inkább éppen ott szakítsa meg a cselekményt, ahol ellentétei a legszélsőségesebb szatirikus kiéleződés felé közelednek, hogy aztán egy ténybelileg esetleg eléggé megalapozott véletlen által

az események menetét az ideológiai „happy end" egy fajtája felé fordítsa. Így történt ez a *Poggenpuhls*ban. Ebben az elbeszélésben Fontane egy szűkölködő junker tiszt-családnak a zsidó pénzarisztokráciához való alkalmazkodását kezdi ecsetelni, hogy aztán egy tehetős nagybácsi jól időzített halála segítségével a Poggenpuhl-„dinasztiát" megmentse e „gyalázattól". Hasonló a helyzet hátrahagyott elbeszélésében, a *Mathilde Möhring*ben. Fontane itt is, amennyiben következetesen megvalósítja, sokat ígérő szatírát hozott volna létre (egy minden tekintetben középszerű patrícius-fiút férjül vesz Berlinben egy kispolgári szűkösen okos „filia hospitalis"*; a nő áttuszkolja férjét a gyakornoki vizsgán, megszerzi neki egy kis vidéki városkában a polgármesteri állást, „reformátort" csinál ott belőle, a társaság középpontját), de abban a pillanatban, amikor a szatírának, vagyis: a szeretetre méltó, de teljesen tehetetlen ember karrierjének felesége primitív trükkjei segítségével meg kellene kezdődnie — egy deus ex machinának, a férfi halálának a segítségével ismét abbahagyja a történetet, és egy (az uralkodó osztály szempontjából) „lelkileg bensőségessé tett" happy endhez vezeti. Világosan látható, hogy ilyen esetekben Fontane visszariadása a legvégső következményektől, a kelleri humorisztikus kegyetlenség tagadása, az „ám legyen páros szám az öt" fontos, vagy legalábbis érdekes tárgyakat a puszta belletrisztika közelébe süllyeszt.

Az öreg Fontane nagyon tudatos művész. Amíg fiatalkorában ez a tudatosság a kidolgozásnak csak formai oldalait világította meg, öregségében saját művészi tevékenységének tisztázása mindinkább kitágul az egészre, mindjobban irányul arra a kölcsönös vonatkozásra, mely a téma és a formaadás között van. Nem véletlen, hogy Fontane azt az alkotó tevékenysége számára középponti dialektikus kérdést a „természet" és az „ízlés" közötti bonyolult kapcsolatról — amit mottóként idéztünk — éppen első nagy regényében, a *Vihar előtt*ben, a hetvenes évek végén vetette föl. Természetesen ha az öreg Fontanenál ezt a dialektikát közelebbről akarjuk követni, mindig szem előtt kell tartanunk, hogy sem a „természet", sem az „ízlés" nem változatlan, metafizikus tényező, hanem ellenkezőleg, szakadatlanul átalakulóban van, hogy, mint ezt megkíséreltük bemutatni, az öreg Fontane „természete" igen bonyolult társadalmi és lelki folyamatok fokozatosan létrejövő, állandó változásnak alávetett eredménye volt.

A gyarapodásnak és az elmélyülésnek ehhez a tendenciájához tartozik mindenekelőtt Fontane állandóan növekvő haladó szelleműsége, demokratizálódása. Erre a fejlődésre utaló nyilatkozatait már idéztük; elsősorban arra a felismerésre vonatkoznak, hogy a valódi jövő csak a munkásosztálynál kereshető. Ennek az irányváltozásnak messzemenő írói lecsapolódása Fontanenak az a terve, hogy regényt ír a XV. századbeli Klaus Störtebekerről (Die Likedeeler). Fontane maga hangsúlyozza, hogy a környezet festői romantikája mellett elsősorban az anyag „szociáldemokrata modernsége" ragadta meg. Ezzel a tervvel Fontane évekig foglalkozik (nyomokat találunk az 1887-től 1896-ig írott levelekben). Thomas Mann a „becsvágy tervének" nevezi. Vitathatatlanul a becsvágy is szerepet játszik benne. Egyik levelében, amelyben

* *Vendégszerető lány; diákkifejezés, a penziókban, bútorozott szobákban kiszolgáló lány.*

szóba hozza a tervet, Fontane valóban arról beszél, hogy az emberek látni fogják: nemcsak kora Berlinjén uralkodik irodalmilag, hanem egy nagy és mozgalmas múlton is; ő nem legismertebb témakörének specialistája.

Mégsem hisszük, hogy ebben rejlik e terv legdöntőbb mozzanata. Inkább abban, hogy Fontane „ízlése" is átalakult: többek közt a *Tévelygések, zűrzavarok*, a *Stine* és az *Effi Briest* Roswitha-epizódja is bizonyítja ezt az ízlésváltozást műveiben. Azonban Fontane „természete" a plebejus alakok morális és intellektuális fölényének csak olyan megmutatására volt megfelelő, hogy ezek a polgári társadalom ugyanazon — megváltoztathatatlannak ábrázolt — társadalmi létére morális magasabbrendűséggel, azaz emberi magvuk egyéniségét jobban megóva tudnak reagálni; mindenekelőtt illúziók nélkül, képmutatás vagy áltragikum nélkül. Fontane „ízlése" a forradalmi változásokat esztétikailag vagy szellemileg gyakran tudja csodálni, de olyan nagyon azonosulni vele, hogy ábrázolja, ez már nem válhat „természetévé". Lehet néha mégoly éles bepillantása a polgári lét törékenységébe, éppen az ábrázolásnál mond ennek saját léte kérlelhetetlen vétót.

Ugyanez a helyzet egy persze sokkal epizódikusabb „ízlés"-kérdésben, amikor hébe-hóba az öreg Fontane, hogy még megvetettebbé tegye a korabeli német burzsoázia kicsinyes alávalóságát, nem önirónia nélkül amerikai multimilliomosokért rajong. Az öreg Fontane „természete" mindig visszautasította a modern polgári élet győzteseit és urait; mint írót átmenetileg nem egyszer inspirálták őt. Ez a visszautasítás azonban a junkerségre is vonatkozik. Fontane megjegyzi utolsó, igen szubjektív tartalmú regényében, a *Stechlin*ben, hogy a porosz nemesség hatalma inkább növekszik, mint csökken. Mégsem bukkan föl művében ennek a győzedelmes junkerségnek egyetlen képviselője sem, legfeljebb, mint ironikusan kezelt epizódfigura.

„Természet" és „ízlés" csak akkor van az öreg Fontanenál összhangban, amikor a társadalmi lét és tudat közötti átmeneti ellentmondásban az előbbi diadalát ábrázolja, éspedig úgy, hogy az osztályhelyzet követeléseivel szembeni ellenállás az egyén legjobb, legigazabb, legemberibb hajlamaiból indul ki, azonban az osztály-exisztencia ellenállhatatlan erején hajótörést kell szenvednie. A társadalmi lét tehát korlátlanul uralkodik, de megszűnik itt egyszersmind morális hatalom is lenni. A látszólag tökéletes junker vagy burzsoá ezért Fontanenál gyakran csak eredménye e harcnak; emberileg megtörik, hogy osztályának valódi képviselője lehessen vagy maradhasson. Az olyan embereket, akiknél ez harc nélkül megy végbe, az öreg Fontane szomorú karikatúráknak tekinti; náluk a képmutatás, az öncsalás már ösztönös életelvvé vált (Jenny Treibel asszony).

Mert az öreg Fontane nézetei szerint mindezek az osztályszempontok régóta ellentétbe kerültek egy ha mégoly egyszerű, de azért némiképpen emberi exisztencia elveivel. Egy nem teljességgel megmerevedett ember elemi életösztöneinek ezért életmódja objektív, társadalmi alapjaival szakadatlanul össze kell ütköznie. Az ilyen összecsapások sajátos jellegét mármost az határozza meg, hogy Fontane ilyen „hősei" semmiképp sem mennek oly messzire, hogy társadalmi létük alapjait kérdésessé tegyék, osztályuk nézetei ellen föllázadjanak, és a vele való szakítást akárcsak fontolóra is vegyék. A fiatal, beteg Haldern

gróf, a *Stine* című elbeszélés hőse e tekintetben igen világosan fejezi ki magát: „Én tisztelem az uralkodó nézeteket. De az ember kerülhet olyan helyzetbe, hogy azzal ütközik ténylegesen össze, amit önmaga teljesen érvényesnek ismer el. Ez az én esetem." És szintén arisztokrata beszéd-társa éppily világosan jellemzi egész miliőjüket, amikor összefoglalóan így szól: „Minél kötetlenebb az ember az elméletben, annál zavartabb a gyakorlatban, annál szűkebb és félénkebb a saját Énre való alkalmazásban."

Mindezzel az öreg Fontane fölveti, Németországban elsőként, a hanyatlásnak induló polgári osztály irodalmának egyik központi kérdését. Itt tehát konkrét kérdésföltevésének porosz-német jellege ellenére vagy miatt teljesen az általános európai talajon áll, egyike ő az elsőknek, akik a XIX. század második felének német irodalmát kiemelték provinciális szűkkörűségéből. Ebben a tekintetben Turgenyev és Goncsarov, Jens Peter Jacobsen és Pontoppidan, Flaubert és Thackeray sorába tartozik, anélkül, hogy ezek az írók lényegesen befolyásolták volna, sőt, némelyikük ismerete nélkül. Ezt az egybevetést természetesen a középponti témakör és nem az írói stílus indokolja: mindnyájan annak a felemásságnak az ábrázolói, amely a különböző országokban, a különböző fejlődési fokokon különféleképpen, de mindenütt tipikus jelenséggé váltak a polgári osztály hanyatlásának kezdetével. Azért hangsúlyozzuk a hanyatlás *kezdetét*, mert ezen a fokon e társadalmilag szükségszerű felemásság az uralkodó osztály emberileg tisztességes példányaiban még nem hozza magával azt a kacérkodást, öntetszelgést, önelégültséget, amely e fejlődés későbbi fokán a dekadens irodalom típusait jellemzi.

4

Művek és szerzők rangját, egy típus ábrázolásán belül, mindig az határozza meg, hogy a társadalmi általánosításnak milyen magas fokát érik el íróilag, milyen magas fokon jelenik meg náluk ez a felemásság, mint olyasvalami, ami a társadalom fejlődéséből, az osztályharcokból szükségszerűen keletkezett. Fontanenál is föllép az általánosításnak ez az igénye. Azonban nála ennek két iránya van: egy extenzív és egy intenzív. Az első az ábrázolt miliőnek Porosz-Németországon túli kiterjesztéseként jelenik meg. Fontane ezzel vitathatatlanul azt akarja kifejezni, hogy az általa észlelt jelenség általános-európai érvényű; így a *Petőfy gróf* (Graf Petőfy) Bécsben és Magyarországon, a *Helyrehozhatatlan* Dániában, sőt a *Kvitt* második fele Észak-Amerikában játszódik le.

Épp itt lép feltűnően előtérbe a puszta belletrisztikussá-válás veszélye. Nemcsak azért, mert a legtöbb részlet elkerülhetetlenül másodkézből van véve, és ezért gyakran felszínes. (A *Kvitt* második fele egy tisztán kiagyalt, és hibásan szerkesztett szórakoztató regény, és például a *Petőfy gróf*nak már a címe is körülbelül úgy hangzik, mintha valaki Büchner grófról, Beranger hercegről vagy Lord Burnsről beszélne.) Fontosabb, hogy Fontane a szükséges általá-

nosítást az idegen talajon nem rögzítheti hősei konkrét sorsában. Elméletileg helyesen látja az itt járható utat: az alakok felemásságának mint egész társadalmi létüknek egyéniségük összességére gyakorolt szükségszerű hatásának kell megjelennie. Csak ilyen ábrázolásnál mutatkozik a jellemek felemássága következtében fellépő kollizió — mely természetesen közvetlenül főként házassági és szerelmi konfliktus — nem csak személyesnek, véletlenszerűnek, különcködőnek vagy akár patologikusnak, hanem minden egyedisége mellett mégis társadalmilag szükségszerűnek.

Mindkét itt említett házasság-regényben Fontane megkísérel egy ilyen általánosítást. Például *gróf Petőfy*jének, mint magyar arisztokratának a dinasztia és a nemzet között kell állania, anélkül, hogy határozottan az egyik küzdő félhez tudna csatlakozni; gróf Holk a *Helyrehozhatatlan*ban schleswigi szeparatista (a regény az 1864-es háború előtt játszódik le) és mégis ezzel egy időben a dán udvar kamarása. Fontane azonban — közvetlenül bizonyára csak az ábrázolt országok társadalmában és történelmében való felszínes jártassága miatt — egyik esetben sem képes arra, hogy az ilyen vonásokat a cselekmény középpontjával, az erotika felemásságával szervesen és ezért költőileg érzékletesen és meggyőzően összekösse. Így mindkét esetben a lényeges cselekmény — a társadalmi-történelmi betétek ellenére — pusztán pszichológiai síkon mozog, és ez a két regényt, különösen a *Petőfy grófot* a maga kissé kiagyalt feltevéseivel a közönséges belletrisztika közelébe hozza. De a *Helyrehozhatatlan* lelki vonalvezetésének fokozott finomsága, melyet C. F. Meyer nagyon csodált, sem tudja ezt az alapvető hiányt megszüntetni. Fontane megkísérli itt, hogy regényét a *Wahlverwandtschaften* (magyar fordításban: Vonzások és választások) típusához közelítse, de először is Goethe egymagában véve sokkal általánosabb, és már ezért is közvetlenül sokkal több társadalmit tartalmazó házasság-konfliktust választ, másrészt még a XVIII. század irodalmának elvont miliőjével dolgozhat. Abban, hogy Fontane itt elismerte a konkretizálás szükségességét a külvilág ábrázolásában, ez a vallomás fejeződik ki: házassági konfliktusa egy specializált, társadalmi-történelmi hátteret igényel, hogy emberileg is elérje a helyes költői általánosítást. Ezt azonban Fontane nem volt képes megadni neki.

Nem véletlenül. Mert — és ezzel visszajutunk a korábban fölvetett problémához — költőileg termékeny egy kolliziónak csak intenzív általánosítása lehet. Lehet az önmagában véve mégoly általánosan polgári, mégoly európai, konkrét megjelenési formája elválaszthatatlanul összekapcsolódik egy meghatározott társadalmi talajjal. A költői általánosítás éppen abban áll, hogy a művész a társadalmi-történelmi konkrétségben a benne rejlő általános meghatározásokat fölleli és napfényre hozza. Goncsárov épp az orosz nemesi élet ábrázolójaként vált világirodalmi jelentőségű íróvá. És Fontane számára is problémáinak valódi költői általánosítása felé az út csak a konkrét-intenzíven keresztül, a poroszság kritikáján keresztül vezet.

Azonban a fontanei ellentmondás „ízlés" és „természet" között itt csúcsosodik ki a legerősebben, és ezért a produkcióban egészen ellentétes megoldásokhoz vezet. Az öreg Fontane írói pályájának kezdetén és végén olyan művek állnak, amelyekben szubjektív hajlamaiból, szimpátiáiból, „ízléséből" kiindulva

nyúl e kérdéshez, és — igen különböző módon — zátonyra jut: így a *Vihar előtt*ben (Vor dem Sturm) (1879) és a *Stechlin*ben (1898).

A történelmi regényben, mely epikus produkcióját bevezeti, őt is, mint korábban Willibald Alexist, a junker-reakciós Marwitz excentrikus-önfejű alakja vonzza, és őköréje akarja a felszabadító háború előkészületi időszakát csoportosítani. Ennek a — hamis, porosz-konzervatív — szubjektivizmusnak azonban az az eredménye, hogy Fontane össz-ábrázolásában e korszak lényeges mozzanatát, Scharnhorst-Gneisenau irányát a junker reakciónak kedvezően teljességgel elhanyagolja. Fontane akkori szándékát, hogy a frázisos hazafisággal szembeállítson egy frázistalanul igazit, semmiképp sem vihette keresztül, mert annak a társadalmi valóságnak, amelyben ez az igazi patriotizmus, ha mégoly eltorzultan is, létezett, a hamis középpont, a reakciós junker kritikátlanul elfogadott középponti alakja következtében az ábrázolásban hiányoznia kell.

Raabe helyesen érezte, hogy a felszabadító háborúkban a francia forradalom utóhullámainak híján, az általa felkeltett plebejus elemek híján semmi népi jelleg nem volt, semmi, ami csak távolról is a nagyságra emlékeztet. Fontane hamis alaphelyzetére atmoszférátlan képet épít föl, amelyben a legfontosabb sorsok csak lazán és gyakran véletlenül függnek össze azzal a történelmi háttérrel, amelyet tulajdonképpen megeleveníteniük kellene. A regény vége felé maga Fontane is érzi témája történelmi vázában ezt a hiányt, és ezt mondatja excentrikus különcével, Bamme nyugalmazott tábornokkal: „Nem tehetek róla, nekem az ember a fődolog, és ha ez az egész általános homo, amelyről mint jó latinistának bizonyára szabad beszélnem, valóban egy fejjel megnőtt, amióta odaát a szegény királyt ugyanennyivel megkurtították, a dolog szerintem nem került túl sokba. Le jeu vaut la chandelle."* De ilyen egyes kijelentések, különösen egy epizód-alak szájából, nem tudják természetesen a hamis vázat, a belőle származó levegőtlenséget utólag kijavítani. Nem hiába mondja Fontane már egynéhány évvel később erről a regényről: „bizony mindig elfelejtem, hogy megírtam".

Húsz évvel később jelenik meg Fontane utolsó regénye, a *Stechlin*. Ismét egy mű, amely létrejöttét a szerző a junkerség legjobb példányai iránt érzett szimpátiáinak, tehát szintén az „ízlés"-nek köszönheti. Persze közben húsz év telt el, a rokonszenv sokkal, de sokkal kritikusabbá, aláaknázottabbá vált. Sőt Fontane nyíltan bevallja, hogy e témához kiélezetten szubjektív módon nyúlt hozzá, amikor így beszél a regényről: „A nemesség szembeállítása, ahogyan nálunk lennie *kellene* és *amilyen*." Ez a „kellene" öntudatlanul, lírai-pszichológiai módon úgy valósul meg, hogy az öreg Fontane személyes, szeretetre méltó vonásainak egész sora egy túlontúl széteső, semmi lényegest föl nem fedő cselekményben lazán és szervetlenül összekapcsolódik egy félretolt, kissé bogaras öreg junker alakjával. Az öreg Fontane tisztelői éppen az ilyen személyes vonások miatt becsülik ezt a művet, figyelmen kívül hagyják azonban, hogy e nem egymásba kapcsolódó, hanem egymás mellett végbemenő ellentmondások a mindent eldöntő főalakot végeredményben jellegtelenné teszik. Amikor egy

* *A játék megéri a gyertyát; francia közmondás.*

mellékalak az öreg Stechlinről ezt mondja: „neki... mint minden rendes junkernek, a zsigereiben van egy darab szociáldemokrácia. Ha fölizgatják, maga is vallja ezt," akkor ez Fontane bizonyos hajlamait egyáltalán nem jellemzi rosszul, az öreg Stechlin alakjának nézőpontjából azonban ezek oda nem illő, mert jelleme igazi kontúrjainak ellentmondó betétek. Nem a szerkezetbeli szétesés tehát ennek az öregkori műnek igazi gyöngéje, mint egyesek gondolják; középponti hiánya abban rejlik, hogy Fontane itt, egyéb munkáitól eltérően, nem a létből, hanem egy igen eltorzított, alapjaiban hamis „kellene"-ből kiindulva ábrázol. Ezt a ferde vázat mégoly szellemes párbeszédek sem hajlíthatják helyre.

Az öreg Fontane mindig ott jelentős író, ahol sikerül neki alakjainak ezt a felemásságát Porosz-Németország sajátos fejlődéséből kinövesztenie, ahol képes megmutatni, hogy e társadalmi lét győzelme a tudat fölött, alakjainak hajlama, élet-törekvései fölött e létezési mód különleges feltételeiben gyökeredzik. Mivel ezáltal e lét és e tudat különös volta ábrázolódik, emberek és sorsok költői, intenzív és konkrét általánosítást nyernek. Éppen mert az ilyen alakok jelleme és sorsa porosz-német módon konkretizálódik, típusokká nőnek abban az értelemben, mely a porosz-németen túlmutatva általános érvényhez juthat el.

Nem véletlen, hogy e német fejlődés jelentős költői kritikusai — az öreg Fontane mellett Raabe is — mindig visszatérnek Mirabeau mondásához, miszerint Poroszország olyan gyümölcs, mely még az érés előtt rothadni kezdett. Ez az éleselméjű megfigyelés ugyanis nemcsak a frigyesi Poroszországot tekintve találó megjegyzés. Az imperializmusba belenövő birodalom, és különösképp az imperializmus korszakának Németországa is rikító világossággal mutatja ezeket a vonásokat. És ismét nem véletlen, hogy Németország későbbi kimagasló kritikusai — mindenekelőtt Heinrich és Thomas Mann — anélkül, hogy Mirabeau-t kifejezetten idéznék, ugyanezen a nézeten vannak; sőt Thomas Mann esetében világosan láthatóvá válik a közvetlen összefüggés is az öreg Fontaneval.

A költőileg döntő mozzanat, melynek egyúttal az a jellemzője, hogy épp a sajátosan porosz jelleg helyes megragadása közvetlenül, és látszólag tudatos általánosítás nélkül az egész modern polgári társadalom találó kritikájába csap át, egy már teljesen konvencionálissá vált társadalmi lét kérlelhetetlen uralma az egyén élete fölött, korlátlan hatalma élet és halál fölött, ugyanakkor, amikor ez a lét már megszűnt egyszersmind bensőleg kötelező morális hatalom is lenni; azaz olyan hatalom, mely nemcsak az emberek kifelé irányított cselekedeteit, hanem ezzel együtt állásfoglalásaikat és meggyőződéseiket szellemileg és érzelmileg meghatározza. Persze itt fönnáll egy döntő különbség azok közt, akik az uralkodó osztálynak — ha gyakran elszegényedve is — tagjai, és azok közt, akik az elnyomott rétegekhez tartoznak. Ezek — itt nem beszélünk a proletariátusról, mivel ezt Fontane művében nem ábrázolja — a külső kényszert tisztán külsőnek fogadják el, úgy számolnak vele körülbelül, mint a vonatok indulási idejével számolni kell, anélkül, hogy bensőleg a legkevésbé is szolidárisak lennének vele. Amazoknál ellenben, mint már korábban jeleztük, e hatalom értékelésében létrejön egy belső automatizmus is: az ilyen

emberek belső látóhatárát ezek a nézetek ellenállhatatlanul korlátozzák; egyszersmind azonban minden kolliziónál, mely szükségszerűen keletkezik, mihelyt valaki, még legszemélyesebb élete legszűkebb korlátain belül, nem akarja hagyni, hogy ez az osztály-automatizmus szőröstül-bőröstül elnyelje, föllép egy kapituláció kérlelhetetlen szükségszerűsége ezek előtt az érdekeltek részéről értelmetlennek érzett parancsok előtt.

Az öreg Fontane jelentősége azon nyugszik, hogy a régi és az új Poroszországban ezt a szerkezetet költőileg fölismerte és ábrázolta. Gyakorlati-írói módon először ezzel nőtt túl hosszú élete során megérlelődött „természete" „ízlésén", II. Frigyes és Bismarck iránti rokonszenvén — még ha „természetének" ebből a megváltozásából gondolatilag csak ritkán, és teljes tudatossággal még ritkábban vont le következtetéseket.

A *Schach von Wuthenow* (1883) Fontane kis mesterműve a történelmi Poroszországnak ebben a bírálatában, a német történelmi elbeszélő-művészetnek a maga teljes jelentőségében még távolról sem fölismert egyedülálló csúcsa. Fontanenak sikerült itt a frigyesi Poroszország jénai csatában való megsemmisülésének társadalmi-erkölcsi alapjait egy berlini „társaságbeli" szerelmi történet keletkezésén és lehanyatlásán keresztül kápráztatóan megvilágítani. Arról a Poroszországról van szó, amelynek tisztjeit, mindenekelőtt az elbeszélés „hősét" az a meggyőződés hatja át, hogy „a világ nem nyugszik biztosabban Atlasz vállán, mint a porosz állam a porosz hadsereg vállán". Az elbeszélés egész légköréhez tartozik, hogy valamelyik csapatszemle alkalmából egy öreg tiszt szomorúan jelenti ki: „Véssük agyunkba ezt a látványt, hölgyeim. Mert, higgyenek egy öreg ember előérzetének, nem fogjuk többé viszontlátni ezt a pompát, ez a frigyesi hadsereg búcsúszemléje." Sőt, von Bülow, az elégedetlen junker-tiszt, aki jól ismeri a külföldet, a világtörténelem „porosz epizódjáról" beszél, és ezt a kritikát még kiegészíti azáltal, hogy a porosz államvallást, a lutheránizmust is epizodikusnak nevezi. „Mit nyújtott Poroszország a világnak? Mit találok, ha utánaszámolok? I. Frigyes Vilmos király óriási testőreit, a vasból való töltőlécet, a copfot, és azt a csodálatos morált, mely e mondatot kitalálta: „A vályúhoz kötöttem, miért nem zabált?" És Luther? „Mit hozott hát valójában a világba? Türelmetlenséget és boszorkánypereket, józanságot és unalmat. Ez nem kötőanyag évezredek számára."

E munka művészi tökéletessége abban rejlik, hogy konkrét tartalma, a szerelmi történet minden egyénített, sőt olykor bizarr vonása mellett e társadalmi-történelmi alaphelyzet tipikus megjelenési módja. Az elbeszélés hőse, Schach von Wuthenow korrekt átlagember, Victoire von Carayon jellemzése szerint „olyan ember, akinek sem kimagasló szellemi jelentősége, sem felsőbbrendű jelleme nincs"; lényegében arra alkalmas, hogy „egy hercegi udvar félistene legyen". Szerelmi és házassági története aránylag egyszerű; Schach hosszú ideig udvarolt Josephine von Carayonnak. Egy este szerelmi viszony keletkezik közte és annak lánya, a szellemes, fiatal Victoire között, akinek egykori szépségét egy betegség nyomai szétrombolták.

A tényállás egyszerű. Pszichológiailag csak azáltal bonyolódik, hogy röviddel ezelőtt egy este Louis Ferdinand hercegnél erről a Victoire-ról folyt

a beszéd, és a herceg „beauté du diable"*-nak nevezte. És — figyelemre méltó, vagy inkább természetes módon — a herceg könnyedén odavetett paradoxonai döntő szerepet játszanak az elcsábítási jelenetben. Fontane a maga diszkrét módján megjegyzi, mielőtt a szerelmi jelenet döntő krescsendója megkezdődik: „Schach csodálkozva nézett a beszélő lányra. Egy s más, amit a herceg róla mondott, átfutott a fején." És hasonló megjegyzést tesz a kritikus von Bülow a katasztrófa után. Ez mármost abból keletkezik, hogy a herceg könnyedén odavetett megjegyzése mégis túl szűk alap házasság számára, még egy Schach szemében is. Nevetségességtől fél egy ilyen csúnya, eltorzított asszony oldalán, és visszahúzódik. Ekkor azonban von Carayon asszony a királyig elmegy, aki házasságot parancsol Schach von Wuthenow tisztnek; ez elveszi Victoire-t, hogy rögtön a formális házasságkötés után agyonlője magát. Engedelmeskedik tehát — hogy ismét Bülow megfogalmazását használjuk — „csak, hogy az engedelmeskedés pillanatában az engedelmességet a legdurvább módon megszegje".

Bülow most a frigyesi hadsereg itt kifejeződő hamis becsület-fogalmának általános jelentőségét magyarázza, „amelynek becsület helyett még csak gőgje, és lélek helyett még csak óraműve van — óraműve, mely hamarosan le fog járni." És általánosítva ezt a megfigyelését, megjövendöli, hogy szükségszerű annak az országnak a leveretése, ahol ilyen erkölcs uralkodik. „Itt láthatják a hamis becsület lényegét. Függővé tesz bennünket a legingatagabbtól és legönkényesebbtől, ami csak létezik, a társadalom futóhomokra épített ítéleteitől, és rábír arra, hogy a legszentebb parancsokat, a legszebb és legtermészetesebb indulatokat éppen ezeknek a társadalmi bálványoknak áldozzuk föl. És a becsület e hamis kultusza, ami nem más, mint hiúság és különcség, ölte meg Schachot is, és nála nagyobb dolog fogja követni őt. Emlékezzenek ezekre a szavakra. Mint a struccmadár, fejünket a homokba dugtuk, hogy ne halljunk, és ne lássunk semmit. De ez a strucc-óvatosság még nem mentett meg soha semmit... A hadüzenet megtörtént. És hogy ez mit jelent, az teljes világossággal áll lelki szemeim előtt. Ugyanazon a látszatvilágon fogunk tönkremenni, amelyen Schach tönkrement."

Fontane itt költőileg fölfedezi az olyan emberek és társadalmi rendszerek törékenységét, amelyek erkölcse ilyen hamis becsületen alapul, egy olyan konvenció formális elismerésén, amelynek a saját társadalmi valóságában sincs semmilyen erkölcsi hatalma. Fontanét megelőzően csak a *Homburgi hercegben* (Prinz von Homburg) merül fel olykor — teljesen tudatlanul — ennek az összefüggésnek a megsejtése. Később szellemileg sokkal fejlettebb formában megjelenik Thomas Mann *Halál Velencében*jében. Eme összefüggés irodalmi rögzítése alkotja Fontane legjelentősebb, jelent ábrázoló regényeinek: a *Tévelygések, zűrzavarok*nak, és mindenekelőtt az *Effi Briest*nek az alapját.

Az anyag természetéből csakúgy, mint abból a módból, ahogyan az öreg Fontane jelenkorát szemléli, az következik, hogy egy bekövetkező katasztrófára, vagy akár csak az itt lejátszódó szerelmi és házassági tragédia társadalmi-történelmi perspektívájára vonatkozó minden utalás hiányzik. A belső össze-

* *Ördögi szépség.*

függés azonban, mely a Jéna előtti Poroszországban ilyen perspektívákat láthatóvá és kimondhatóvá tett, magában az ábrázolásban világosan megvan. Ezért nőnek ezek az elbeszélések — különösképp a sokkal jelentősebb házassági regény — azon az övezeten is túl, ahol Fontane mindig művészi, mindig okosan kiegyensúlyozott ábrázoló-művészete mégis a puszta belletrisztikát súrolja. Az *Effi Briest* a nagy polgári regények azon sorába tartozik, amelyben egy házasságnak és egy szükségszerű házasságtörésnek egyszerű elmondása az egész polgári társadalom általános ellentmondásainak ábrázolásává magasodik, a *Madame Bovary* és az *Anna Karenina* sorába.

A *Tévelygések, zűrzavarok*nak bensőleg szerényebb a mérete. Ennek, elsősorban tematikai oka van: a házasság sokkal inkább középponti téma, mint a házasság előtti szerelmi viszony konfliktusa az „egyenrangú" — anyagi feltételhez kötött — házasságra való kényszerítéssel. Ez a konfliktus a maga általánosságában az uralkodó osztályra szűkül, bár Fontane itt — a *Stine*nek, e sápadtabb testvér-elbeszélésnek a kivételével — a plebejus alakoknak az uralkodó osztályhoz tartozó egyének fölötti emberi, morális fölényét egy nála soha el nem ért egyértelműséggel formálja meg. A társadalmi meghatározások teljessége azonban a házassági regényben már önmagában is sokkal erősebben domborodik ki.

A tematikának egy ilyen, a mű sorsát eldöntő jelentősége nagyon tanulságos. Megmutatja, éppen Fontanenél, hogy — művészi tudatosságának magas foka ellenére, persze tudatosságának jellege következtében is — milyen erősen függ a siker szerencsés vagy szerencsétlen „véletlenek"-től, témáktól, amelyek útjába akadnak. Ez — közvetlenül — a késő-polgári írók művészi tudatosságával van kapcsolatban, mely mindjobban a művészi megformálásra irányul: a fordulat Flaubert-rel kezdődik. A késő-polgári írók a tematikát önmagában adottnak, egyfajta istenajándékának, a véletlen játékának tekintik. Minél tovább halad ez a fejlődés, annál távolabb van tőlük, hogy művészi tudatosságukat odáig képezzék, odáig fejlesszék, hogy megvilágítsa a belső dialektikát téma és tartalom között, mint ez még Schiller és Goethe esetében történt. Fontane persze még távolról sem formalista: arra törekszik, hogy a mindenkori formát az anyag konkrét lehetőségeiből bontsa ki. Érzi — és gyakran kimondja —, hogy mint becsületes munkás, minden lehetőt megtesz; az eredmény azonban nincs a kezében. Itt mutatkozik meg közvetlenül a tematika véletlenszerű hatása.

A valóban elsődleges azonban nem egy esztétikai tudatosság hiánya; a téma és a forma közti valóban dialektikus összefüggés föl nem ismerése végső soron azt mutatja, hogy Fontane — társadalmilag — nem képes többé témáinak döntő tartalmi lehetőségeit áttekinteni; ezért hiányzanak nála a konkrét közvetítések téma és forma között. Az egykorú német társadalomhoz fűződő kapcsolatának gyengéi és zavarossága folytán szerencsés eset, amikor világnézete olyan témával találkozik, amely számára adekvát, és egyúttal lényeges társadalmi összefüggéseket tükröz.

Ez a véletlenszerűség egész világosan megmutatkozik olyan mesterművének a keletkezéstörténetében, mint a *Schach von Wuthenow*. Fontane ismeri már az anekdotát, mely a szerelmi történet alapja, de még ingadozik, hogy vajon a jénai csata előtt vagy után játszódjék-e le, és hogy határozni tudjon,

pontos értesülést akar arról, hogy a valódi eset mikor történt meg. Mert, írja: „mindkét korszakra jól alkalmazható; mindkettőnek megvannak, ha novellisztikusan nézzük, különleges előnyei." Ami tehát a novellának tényleges nagyságot kölcsönöz, a Jéna előtti korszak rothadt atmoszférája, létrejöttét félvéletlennek köszöni. És műve bevégzése után sincs Fontane épp a döntő tartalomnak semmiképpen tudatában. Kiadójához írott egyik levelében, amelyben a cím kérdésével foglalkozik, ezt írja erről a Jénát közvetlenül megelőző korszakról: „Mert végül is a kor távolról sem volt olyan rossz, mint amilyenné teszik . . ." Itt látható, milyen kevéssé tudatos, milyen spontán, milyen véletlennek kiszolgáltatott volt egy olyan tudatos író, mint Fontane a tematikának, egy témában bennerejlő tartalomnak a kérdésében. A *Schach von Wuthenow* a véletlen ajándéka.

Ugyanez történt a *Tévelygések, zűrzavarok*, és magasabb fokon az *Effi Briest* esetében. Mindkét mű cselekményét könnyen össze lehet foglalni. Az elsőben: egy emberileg boldogító viszony megszakadása konvenció-követelte házasság kedvéért. A másodikban: átlagos házasság, unott elégedetlenségokozta házasságtörés, leleplezés, párbaj és a szerető halála, válás stb. Alakok és helyzetek itt jóformán sohasem mennek túl a tisztességes átlagon, csak a fontanei dialógus emel minden jelenetet az itt elérhető öntudat és kifejezőképesség konkrét, legmagasabb fokára.

Mint a legtöbb modern írónál, a férfi-alakokban erősebben jelenik meg ez az emberi átlagosság, mint a nőiekben. Az előbbiek csak kifejezőképességük révén, azon — gyakorlatilag tehetetlen — képességük révén, hogy osztályuk kérlelhetetlen szabályai előtti fegyverletételük dialektikáját világosan ki tudják fejezni, emelkednek ki az átlagosság teljes szürkeségéből. Lene Nimptsch, a *Tévelygések, zűrzavarok* hősnője ezzel szemben egyszerű, teljesen frázistalan, teljesen illúziómentes módon erkölcsileg magasan a regény összes többi alakjai fölé nő. És ha már egyszer Fontanenál el kell fogadni, hogy nem képes lázadó embereket ábrázolni, ez a plebejus lány testesíti meg az emberileg legjobbat, ami ebben a költői világban létezhet. Ahogy Philine Goethe spinozai etikáját behozta a mindennapi életbe, úgy testesíti meg és kelti életre Lene Nimptsch Fontane moráljában és világnézetében a legjobbat, sőt, túlmegy az általános horizonton: bár Goethe gyűlölete a nyárspolgárság ellen általában sokkal erősebb, hatalmasabb és találóbb, mint Fontaneé, itt azonban a félelem és reménység által láncravert egyéni élettel szemben a gyűlölet — éppen Lene Nimptsch egyszerű frázistalanságában — élővé és példaszerűen érzékletessé válik. Ő a legjelentősebb alak azok közül, akiket Fontane megalkotott; mint Goethenél és Kellernél — a nagyobb szellemeknél — a plebejus-népi győz vele a polgárság fölött.

Effi Briest Fontane legszeretetreméltóbb alakja. Nemcsak szellemileg, erkölcsileg is alapjában véve a nemesi származású lányok és fiatalasszonyok tisztességes átlagán belül marad. Feledhetetlenné az az egyszerű vitalitás teszi, amellyel minden helyzetben, legyen az idilli, veszélyeztetett, vagy akár tragikus, keresi és meg is találja a jellemének, képességeinek megfelelő emberi kifejezési lehetőségeket. Bizonyos társadalmi ambíciói ellenére igényei több mint szerények. Ebben a társadalomban azonban mégis szét kell zúzódniok. És hogy

ez az életerő mindenek ellenére újra és újra, ha mindig gyöngébben lobogva is, föltámad, hogy Effit csak a földre lehet kényszeríteni, de emberileg eltorzítani lehetetlen — ez a tény éppen csöndességével és igénytelenségével kemény vád az ellen a társadalom ellen, amelyben az emberiességnek még egy ilyen szerény mozgástér sem juthat. Ugyanakkor azonban Effi belső eltorzíthatatlansága megmutatja az emberi erőknek azt a gyűjtőmedencéjét is, amelyet ez a társadalom haszontalanul elnyű és elpusztít, s amelyből egy másik, a humanitást ápoló társadalomban az egyszerű és szép élet lehetősége spontán módon kibontakozhatna. Mint a polgári irodalomnak minden igazi, költői rangot megérdemlő emberábrázolója, Fontane itt — anélkül, hogy ezt tudatosan akarná, sőt anélkül, hogy tudná — vádlóvá növekedik.

Hol van azonban e regényben a költői általánosítás, a régi Poroszország bírálatának kitágítása a jelenkorra? Fontane megmutatja itt, épp alakjainak és azok sorsának átlagossága segítségével, hogy milyen következményeket von maga után a bismarcki Porosz-Németország társadalmi erkölcse a mindennapos magánéletben. Megmutatja, hogy minden embernek, akiben akár csak a legcsekélyebb igény is mozdul egy emberihez hasonló élet után, ezzel az erkölccsel ellentétbe kell kerülnie. A konfliktus az általunk már vázolt módon intéződik el: külsőleg a konvenció minden formális követelményének a betartásával; belsőleg úgy, hogy minden érdekelt többé vagy kevésbé megtört emberré válik, aki csak — ahogy az *Effi Briest*ben nevezik — „támasztószerkezetek" segítségével tud továbblétezni; hogy, bár külsőleg minden rendben levőnek látszik vele kapcsolatban, bár karrierje stb. szabályosan, sőt olykor az átlagosnál jobban sikerül, mégis a sajátos, erkölcsi ellenálló erőt elveszti, valódi tettre képtelenné válik. És azok, akik még egy ilyen kollízióig sem értek el — társadalmi szempontból — még rosszabb fából vannak faragva.

Mért él, mért hal meg, mért öl az ember ebben a világban? Innstetten, Effi férje, párbajban lelövi felesége szeretőjét. Már a párbaj előtt, barátjával, Wüllersdorffal beszélgetve, fölmerül a kérdés: van-e értelme olyan dologért párbajozni, ami hat évvel ezelőtt történt? A párbaj után ez a gondolat nem hagy Innstettennek békét: „*Kell*, hogy legyen elévülés, az elévülés az egyetlen ésszerű dolog; hogy mellesleg prózai is, az közömbös; ami ésszerű, az többnyire prózai. Most negyvenötéves vagyok. Ha huszonöt évvel később találtam volna meg a leveleket, hetvenéves lennék. Akkor Wüllersdorf azt mondta volna: »Innstetten, ne legyen bolond« ... De hol kezdődik? Hol a határ? Tíz év még párbajt követel, és akkor becsület a neve, és tizenegy év múlva vagy talán már tíz és fél év múlva is badarság a neve. A határ, a határ. Hol van? Itt volt? Vagy már túl is léptem? Ha előttem áll az utolsó pillantása, a rezignáció, és a nyomorúságában mégis egy mosoly, akkor azt jelentette ez a pillantás: »Elveken nyargal, Innstetten... Megtakaríthatta volna nekem is, saját magának is.«

Innstetten tehát pontosan tudja, hogy nem bosszúból, nem erkölcsi fölháborodásból, nem őszintén érzett kötelességének teljesítése végett ölt: „De így minden egy elképzelés, egy fogalom kedvéért történt, elrendezett ügy volt, félig-meddig komédia. És ezt a komédiát most folytatnom kell és Effit elkül-

denem és tönkretennem és magamat is vele . . .” És a becsület-konvenciónak ezt az ürességét, amely egzisztenciák egész sorát semmisíti meg, Fontane még jobban kiélezi. Mert Wüllersdorf az elévülés gondolatát már a párbaj előtt fölvetette; Innstettenre rögtön nagy hatást is gyakorol, de már nem tudja más véleményre hangolni, ismét ama „morál” automatizmusa következtében, amelyik uralkodik, anélkül, hogy hatalom lenne. Innstetten ezt mondja ebben a párbeszédben: „Hat órával ezelőtt, ezt hajlandó vagyok elismerni, még a kezemben tartottam a lapjaimat, még megtehettem ezt is, megtehettem azt is, akkor még volt kiút. Most már nincs, most már zsákutcába jutottam. Ha úgy akarja, én magam vagyok benne a hibás; jobban kellett volna magamon uralkodnom, magamat ellenőriznem, mindent magamba rejtenem, mindent a saját szívemben végigküzdenem. De túl hirtelen jött rám, túl erősen . . . Elmentem magához, otthagytam egy cédulát, és ettől a pillanattól kezdve már nem tőlem függ a játék. Ettől a pillanattól kezdve egyvalaki félig-meddig tudott már a boldogtalanságomról, és ami még többet nyom a latba, a becsületemen ejtett foltról, és az első szavak után, amiket itt váltottunk egymással, már egészen tudott. És mivel ez a beavatott itt van, már nem visszakozhatom.”

És az emberi életeknek ez a megsemmisítése, és önmegsemmisítése kérlelhetetlen logikával megy tovább. Innstetten karrierje megvalósul, de élete törékennyé, belsőleg minden ellenállásra képtelenné válik. Persze ez az élet továbbmegy a maga emberölő-automatizált módján. Az ilyen párbaj utáni reflexiók ellenére, amilyeneket az imént idéztünk, Innstetten következetesen keresztülviszi azt, amit a párbajjal megkezdett. Elidegeníti egyetlen gyerekét az anyjától, és amikor ez — egy miniszter feleségének a közbenjárására — mégis elér egy találkozást vele, olyan rikítóan jut a gyerekben is kifejezésre a belénevelt automatizmus, hogy a szenvedélyesen vágyott viszontlátás tragikomikus katasztrófává nő, mely végül is Effi életét veszélyezteti. És Effi szülei is, bár lányukat — a maguk módján — őszintén szeretik, a „botrány” után hasonlóképpen viselkednek: csak a haldokló Effi térhet haza övéihez.

És a gépiessé vált konvencióknak ebben a minden emberiességet leromboló világában egyedül Effi műveletlen, babonás szolgálólánya, Roswitha mutat emberi érzést emberi sorsok iránt. Egy igen naiv levélben arra kéri Innstettent, hogy legalább az öreg kutyát, Effi egyetlen pajtását engedje át az asszonynak. Innstetten erről igen jellemző párbeszédet folytat barátjával, Wüllersdorffal, éspedig azon a napon, amikor ismét magas előléptetésben részesült: „»Hát igen« — mondta Wüllersdorf, amikor újra összehajtogatta a papírlapot — »ez többet ér nálunk«. — »Nekem is ez a véleményem«. — »És ez az oka annak is, hogy minden egyebet olyan kérdésesnek lát?« — »Eltalálta. Már régóta ez jár a fejemben, és ezek az egyszerű szavak a maguk szándékos, vagy talán nem is szándékos vádjukkal megint egészen kihoztak a sodromból. Már jóideje kínoz, szeretnék kijutni az egész ügyből; semmi sincs már a kedvemre; mennél jobban kitüntetnek, annál inkább érzem, hogy ez az egész nem ér semmit. Az életem el van puskázva . . .«” És e párbeszéd folyamán Wüllersdorf azt mondja, hogy az ember egyáltalán nem képes élni „támasztó szerkezetek” nélkül.

E mű eszmei egységéhez, művészi tökéletességéhez tartozik, hogy szenvedő hősnője, Effi, egy csodálatosan eleven asszony-alak, szintén nem tekint e „morál" látóhatárán túl. Minden emberileg hamisítatlan érzelmi spontaneitása és elevensége, finomérzésű okossága és gyakorlatias ravaszsága mellett jóban-rosszban teljesen megmarad e nemesi világ egyik alakjának. Érzelmi tiltakozásai a legkegyetlenebb embertelenségek idején sem emelkednek soha a rendszer elleni valódi lázadásnak még csak a megseitéséig sem. Éppen ezáltal nyer áldozattá-válásának szükségszerűsége oly mély, oly megindító hatást.

Mindezzel az öreg Fontane — anélkül, hogy még csak távolról is tisztában lenne vele — bismarcki Porosz-Németországának szintén új Jénát jövendöl. Persze passzív, szkeptikus-pesszimista e jóslat. A német megújulás erői teljesen kívülesnek költői látóhatárán. Lene Nimptsch, Stine, és más plebejus alakok végső soron éppoly passzív áldozatok, mint Effi Briest. Egyetlen ilyen alakjában sem láthatóak még csak emberi, öntudatlan magvai sem azoknak az erőknek, amelyek ezt a pusztaságot termékeny talajjá tudnák változtatni.

Emellett nem csak az alakok társadalmi mibenlétéről van szó, hanem mindenekelőtt arról a módról, ahogy Fontane maga látja és ábrázolja őket. Mivel Tolsztoj az erjedési folyamatot az orosz parasztságban meg tudta látni, és vissza tudta tükrözni, egyes nemesi alakjaiban is, a legjobbakban, van valami ösztönösen lázadó; életmegnyilvánulásaik nem korlátozódnak a puszta megtörtségre, egy eleve tehetetlen rezignációra. Természetesen nem tudják társadalmi bilincseiket letörni. És ha fölszabadulásra törekszenek, úgy ez a fölszabadulás csak egyéni, csak saját személyükre szóló. (Kivétel Pierre Bezuchov kapcsolata a dekabrizmus előkészítésével.) Mindemellett mégis egy olyan alak, mint Anna Karenina, erőteljesen megrázza azokat a láncokat, amelyek őt is egy rothadó konvenció rabszolgájává teszik.

Fontane a XIX. század második felének legjelentősebb realistái közé tartozik, mert egyrészt úgy ábrázolja azt, ami jelenkorában gyűlöletes, ahogyan megérdemli, másrészt — világképének minden privát-személyesre való korlátozottsága mellett — nem hagyja magát elcsábítani arra, hogy ilyen szükségszerű kollíziókat a patologikusba való átcsempészés révén látszólag „elmélyítsen", valójában pedig a lényegestől eltérítsen. Mert minden kollízió csak akkor általánosítható társadalmilag, és ezért emberileg is, ha normális társadalmi meghatározások (megjelenhetnek mégoly szélsőséges formákban is) normális emberi jellemekkel (lehetnek típusuk mégoly szélsőséges képviselői is) ellentétbe kerülnek. Egy alak minden — lényeget érintő — patologikus vonása révén a társadalmi excentricitás pusztán egyedi jelenségéhez közeledik; a teljesen patologikus egyén különleges klinikai eset, mely legjobb esetben általános orvosi törvények alá sorolható, de sohasem tűnhet típusnak, költői általánosítás képviselőjének. Ezért a jellemek minden patologikus beállítása — akarva-akaratlan — kitérés az irodalom társadalmi volta elől, az alakoknak és kollízióiknak társadalmi és ezért emberi általánosítása elől.

Tolsztoj egyik legnagyszerűbb képessége ez az érzék a normális iránt, mely a valódi költőiség alapja. De Tolsztojhoz hasonlóan az öreg Fontane is látja, hogy kollíziói annál erősebben és igazabban lépnek fel, minél inkább helyes életösztönnel rendelkező, belsőleg egészséges és normális emberekről

van szó. Fontane és Tolsztoj írói rangja közti távolság nemcsak tehetségük különbözősége folytán keletkezett. Még ezek is Tolsztojnál kibontakoztak, vagy Fontanenál gátakba ütköztek Oroszország, illetve Porosz-Németország társadalmi fejlődése következtében. *Anna Karenina* úgy aránylik az *Effi Briest*hez, mint az 1917-es Nagy Október az 1918-as német novemberhez. Hogy egyáltalán lehet ilyen összehasonlítást tenni, és hogy ez az eredménye, meghatározza — fölfelé és lefelé — az öreg Fontane irodalmi rangját.

1950

Élni, az : magunkban legyűrni
sötét hatalmak, lidércetek.
Költeni : törvényt ülni
saját énünk felett.
IBSEN

I

„A polgár nyomában" — mit jelent ez? — Az életben, korunk kultúrájában a gazdaságtantól a költészetig és a zenéig nincs-e mindenütt jelen a polgár? És nem éppen Thomas Mann-nál különösen jogosulatlan ez a kérdésföltevés, egy olyan költőnél, aki pályakezdésétől mindmáig állandóan nagyobb hévvel vallja magát a polgársághoz tartozónak, mint ezt a jelenkor írói tenni szokták?

A kérdés még bonyolultabbá válik azáltal, hogy Thomas Mann alkotóművészetéből (persze gondolkodásából nem mindig) hiányzanak az összes utópista vonások. Ezt jellemzésként állapítjuk meg itt, semmiképpen sem rangjának meghatározására. Thomas Mann olyan realista, akit ritka valósághűség, sőt valóság-áhítat jellemez. Ha részletei, és méginkább meseszövése, eszmei koncepciói nem tapadnak semmi esetre sem a hétköznapi élet felületéhez, ha írói forma-adása nagyon távol esik is minden naturalizmustól, mégis ábrázolt világának tartalma sohasem megy túl a valóságon. Thomas Mann művében a polgári Németország (kiegészítve genezisével, a hozzá vezető út fölfedezésével) és mélyen megragadott belső problematikája tárul elénk, amelynek dialektikája aztán túlmutat önmagán, anélkül azonban, hogy egy jelenbe varázsolt, realisztikusan megelevenített utópista jövő perspektíváját ábrázolná. Pedig nem ritkák az így megformált nagy realista művek sem. Elég, ha Goethe *Meister*-regényeire utalunk. Bármilyen bensőségesen kapcsolódik Thomas Mann Goethéhez, itt művészileg az ellenkező pólust képviseli.

De a polgárságnak mint életformának, mint megformálási elvnek éppen ez ad még egyszer nyomatékot. Thomas Mannt jogosan tartja a közvélemény a jelenkor reprezentatív német írójának. Egy ilyen reprezentálás azonban egyazon népnél is különböző típusokat mutat. Vannak olyan reprezentatív írók, akik a jövendő hangos és világos hirdetői, és olyanok, akiknek a tehetsége és hivatása abból áll, hogy „a világ tükre"-i legyenek ; Schiller előre-száguldása éppoly reprezentatív, mint a pillanat goethei rögzítése. De azáltal, hogy Thomas Mannt Goethe (vagy Balzac, vagy Tolsztoj) típusához közelítjük, és

alkotását a „világ tükre"-ként fogjuk fel, a sajátost még nem találtuk el pontosan benne. Beszéltünk a *Meister*-regények utópista vonásairól, olyan motívumokról, melyeket Balzacnál, Kellernél vagy Tolsztojnál is találunk. Thomas Man-nál nem. És ezzel a reprezentálásnak különös formája keletkezik: Thomas Mann tökéletes képét adja mindannak, ami polgári, a maga teljes problematikájában, de épp az adott pillanat, épp az adott útszakasz pontos létét adja. (Persze a jelenkor német polgáráról szóló arcképsorozat csak a fasizmus előtti időkig megy el; a fasiszta vagy a fasizmus ellen küzdő német — egyelőre — még nem szerepel Thomas Mann életművében.) Ezért ismer magára Mann műveiben sok német egészen másképp, mélyebben és ugyanakkor közvetlenebbül, intimebb módon és bensőségesebben, mint más írók munkáiban. És mivel az ábrázolt problematika csak kérdéseket tesz föl, de nem ad vagy legföljebb távoli kerülőutakon ad választ, mivel kérdéseit sokrétűen közvetetté teszi, és a közvetettséget ismét ironikusan föloldja, műveinek hatásköre sokkal nagyobb, mint kortársaié. Bármilyen magas igényeket támaszt is elbeszélésének vonalvezetése az olvasó műértésével szemben, bármilyen magas szellemi követelményeket emel kérdéseinek és fenntartásainak finoman font hálója: műveinek cselekménye és alakjai simán és magától értetődően vannak megformálva, és a legegyszerűbb olvasó számára is érthetőek. És mivel egy erkölcsi világállapot képét vetíti vissza, ez a hatás maradandó: a megragadott pillanatokban a német polgárság egy-egy fejlődési korszakát határozza meg és rögzíti, amelyhez mindenkinek, aki öntudatában saját és nemzeti múltját átéli, mindig újra vissza kell térnie.

A reprezentációnak e sajátos formáját tovább erősíti Thomas Mann szervesen lassú fejlődése. E téren is összhangba kerül a valóság lépteivel. Persze ez, különösen működésének második felében, több mint viharos volt, és elkerülhetetlenné vált, hogy ez a tempó alkotásaiban is visszatükröződjék. De nem szűnik meg összművének epikus jellege, mely világélményének eleve nyugodt-elbeszélő voltán alapul: a művek, amelyekben e heves fordulatok visszatükröződnek, nemcsak csendes epikus-ironikus jellegüket őrzik meg, hanem létrejöttük is annyi időt követel, hogy egy ideológiailag már megérett problémát ábrázolnak — a lépést előre, amelyet a történelem megtett, vagy éppen megtenni készül, azokon a lelki-erkölcsi előkészületeken keresztül, amelyek érte és ellene harcolnak. Maguk a fordulatok tehát kívül esnek a megalkotott művön. Thomas Mann mindig csak a mindennapi életre vetett visszfényüket ábrázolja. A fejlődés tempójának ezt a lassúságát élesen el kell ismét határolni a naturalizmus minden fajtájától. Thomas Mann műveinek tartalma sohasem felel meg a német polgárság napi hangulatainak. Ellenkezőleg. Minél érettebb, annál határozottabban fordul az uralkodó reakciós áramlatok ellen. De ahogy szembehelyezkedik velük, ellenállásának szellemi fegyverei újból megjelölik az akkor elérhető polgári tudatosság csúcspontját, ellenzéki létére sem válik el az alkotó Thomas Mann a polgárságtól. Hatásának mélysége és szélessége társadalmi tősgyökerességén nyugszik, látható jelképként képviseli a német polgárság legjobbjait.

Mindez természetesen csak a művészileg megformált műre vonatkozik. Kényelmes, olykor csaknem lomhának tetsző tökélye azonban ama világ

sokoldalú, mindenekelőtt belső-morális problematikájával való lassú, gyötrelmes küzdelem eredménye, amelyből az ilyenfajta megformálás szervesen körvonalazva kinőhetett. Ha tehát Thomas Mann, mint művész homlokegyenest ellenkező pólusa a filozófus Schellingnek, aki, ahogy Hegel mondta „a közönség előtt képezte ki magát filozófussá", ha művei elért és végigtanulmányozott történelmi korszakok tökéletes összefoglalásait tárják szemünk elé, szellemi-világnézeti fejlődése — szükségszerűen — mégis a közönség előtt játszódik le.

Véleményünk szerint mindig hamis dolog jelentős írók műveit elméleti kijelentéseik alapján értelmezni. Ilyen művek világirodalmi jelentősége ugyanis csaknem mindig abban áll, hogy koruknak azok a konfliktusai, melyek a művész gondolkodásának merész, rettenthetetlen kísérleteiben legjobb esetben csak egy becsületesen kimondott ellentmondásig jutnak el, és gyakran az „igen"-t és a „nem"-et meghagyják közvetlenül egymás mellett, sőt olykor hamis, reakciós állásfoglalásba merevednek, a művekben a legmagasabb mozgásformát nyerik, amely ilyen problémák számára az adott történelmi valóságban egyáltalán lehetséges. Ez azonban a legnagyobbak esetében több, mint töredékes gondolatképződmények művészi kiteljesedése. Ez az a korrektúra, melyet a valóság alkotási folyamata, szenvedélyesen végigvitt visszatükrözése, tehát végső soron maga a valóság foganatosít a költő hamis gondolat-tendenciáinak kijavítása végett. Sehol sincs átütőbb cáfolat Balzac utópista legitimizmusára, Tolsztoj keresztény-plebejus álmára a parasztokkal való testvéri egyesülésről, mint a *Régiségbolt*ban, illetőleg a *Feltámadás*ban.

Thomas Mann azon írók szélsőséges típusát testesíti meg, akiknek nagysága abban áll, hogy a „világ tükrei". Nem mintha filozófiailag dilettáns volna, vagy olyan ember, akiből hiányzik a gondolkodás következetessége. Éppen ellenkezőleg. Neki van a legmagasabb gondolkodói kultúrája a korabeli polgári Németországban; kevés kortársa gondolta oly mélyen és következetesen végig e korszak vezető reakciós gondolkodóit, Schopenhauert és Nietzschét, mint ő, kevesen élték át oly alaposan e rendszerek és módszerek összefüggését a korabeli polgárság életkérdéseivel, mint ő. Kevés kortársa van, akinél a fáradságos munkával kivívott világnézet oly bensőségesen összeforrott volna a megalkotott művel, mint nála.

De éppen ezért az alakok, a cselekmény, a helyzetek önálló életének gyökérig hatoló írói kikutatása révén kevesen cáfolták meg a hamist, a haladásellenest oly nyilvánvalóan, mint ő. Egyelőre csak egy kisebb példát ragadok ki. A *Buddenbrook-ház*at abban az időben írta Thomas Mann, amikor — a német polgári értelmiség lényeges részével együtt — Schopenhauerben látta a német világnézet vezető filozófusát. Németország gondolati fejlődésének nagy útja felfogása szerint (még hosszú idővel az első nagy regény befejezése után is) Goethetől Schopenhaueren és Wagneren keresztül Nietzscheig, és ettől a jelen és a jövő hamisítatlanul német eszmekultúrájához vezet. Nem csoda, hogy a *Buddenbrook-ház*ban Schopenhauer befolyása érvényesült, és az élethez való kapcsolata ábrázolást nyert. De hogyan fest ez magában a műben? Thomas Buddenbrook megtört ember. Már régóta hajótörést szenvedett az a törekvése, hogy üzletházát újból föllendítse; nincs többé reménye arra, hogy fia mint tevékenységének utóda és továbbvivője megvalósítsa azt, ami tőle

megtagadtatott; feleségével való szellemi-lelki élet-közössége mindig problematikusabbá válik. „A világ mint akarat és képzet" ebben az állapotban kerül a kezébe. És hogyan hat rá most ez a könyv? „Egy ismeretlen, nagy és hálás elégedettség töltötte el. Hasonlíthatatlan elégtételt érzett, látva, ahogy egy hatalmasan fölényes agy az életet, ez oly erős, kegyetlen és gúnyos életet birtokába veszi, hogy legyűrje és elítélje... a szenvedő elégtételét érezte, aki az élet hidegsége és ridegsége elől folytonosan szégyenkezve és rossz lelkiismerettel elrejtette szenvedését, és hirtelen egy nagy és bölcs ember kezéből elvi és ünnepélyes jogosultságot nyer arra, hogy e világon szenvedjen — ez elképzelhető világok legjobbikán, melyről játékos gúnnyal bebizonyíttatik, hogy a legrosszabb minden elképzelhető közül... Érezte, hogy egész lénye hatalmasan kitágul, és nehéz, sötét mámorral telítődik meg, értelme ködbeborul, és tökéletesen megrészegül valami elmondhatatlanul új, izgató és csábító hatására, mely az első, reményteljes szerelmi vágyra emlékeztette." Schopenhauert még legelkeseredettebb ellenfele sem ábrázolhatta volna tökéletesebben a dekadencia dalnokaként.

Egyelőre nem az a fontos, hogy miképp látta és értékelte akkoriban Thomas Mann, a gondolkodó, a dekadencia általános problémáját. Ennek a példának csak Thomas Mann gondolkodói és költői kérdéseinek és feleleteinek szerkezeti rétegződését kellett megvilágítania, hogy megadja az itt következő fejtegetéseknek a módszertani jogosultságot arra, hogy elsődlegesnek mindenütt a megformálást tartsuk, és Thomas Mannt a gondolkodót és politikust művéből, és nem, mint gyakran szokásos, megfordítva értelmezzük.

2

Csak innen lehet a kezdetben fölállított, paradoxonnak tűnő kérdést: „a polgár nyomában" értelmét, mint Thomas Mann életművének alapproblémáját, népszerűségének és reprezentatív jelentőségének alapját konkréten és ésszerűen megvilágítani. E kérdés a polgári korszakban működő költői egzisztenciák egyik fő ellentmondásához vezet, amelyet Schiller először a „szentimentális" megállapításában (elégikus, szatirikus és idilli) mint az új, a polgári világ alaptendenciáját határozott meg. A felfedezői zsenialitással meglátott elvi szembeállítás egyszerűen és megvesztegetően nyilvánvaló: „A költő... vagy *azonos* a természettel, vagy *keresi* azt", mondja Schiller. (Tehát — az ő terminológiája szerint — vagy naiv, vagy szentimentális.) Az is belátható minden további nélkül, hogy az igazi nagy realizmus a naiv költők lényegbeli sajátja; ezt az ellentétet igen szépen példázza Homérosz és Ariosto egy-egy rokon epizódjának szembeállításával.

A bonyodalom csak ezután keletkezik. Már Schillernél is fölmerül: Vajon Goethe naiv költő? (És hozzátesszük: vajon Tolsztoj és Thomas Mann az-e?) De ha igen: mi a viszonya a modern valósághoz? Mi a viszonya a természet kereséséhez, a szentimentálishoz? Kisebb egyéniségekre Schiller bíz-

vást mondhatta, „hogy korukban úttalanul tévelyegnek, és kedvező sorsuk révén koruk csonkító befolyásától rejtve maradnak". Schiller természetesen tudta, hogy Goethe világirodalmi helyzetének meghatározásához ily egyszerű ellentétek nem elegendőek. De kissé egyoldalúan keresi a megoldást, amikor azt a kérdést veti föl, hogy naiv költő miként dolgoz föl szentimentális anyagot, és ezt azután a *Werther*, a *Tasso*, a *Wilhelm Meister* és a *Faust* alapján szellemesen bemutatja. Igen, Goethe naiv, de társadalmilag szükségszerűen, már nem azzal a magától értetődő és természetes naivitással, mint Homérosz, hanem veleszületett és egyúttal nehezen kivívott naivitással, olyannal, mely a tárgyba való első művészi belenyúlást, és a formaadás végső befejezését meghatározza, azonban hagyja, hogy a közbülső folyamat során a szentimentalitás egész káprázatos bősége belezúduljon a műbe. Érvényben maradhat tehát a schilleri szembeállítás: „A naiv költőt a természet abban a kegyben részesítette, hogy mindig osztatlan egészként hasson, minden pillanatban önálló és tökéletes egész legyen, és az emberiséget, teljes tartalma szerint, a valóságban ábrázolhassa. A szentimentálisnak megadta a hatalmat, vagy inkább beléoltotta az ösztönt, hogy azt az egységet, mely az absztrakció révén megszűnt benne, önmagából ismét helyreállítsa, az emberiséget magában teljessé tegye, és egy korlátozott állapotból a határtalanba menjen át." Ez a szembeállítás azonban a polgári korszak nagy realistáinál, Goethénél és Kellernél, Balzacnál és Tolsztojnál dialektikus folyamatként jelenik meg; e folyamat során a realista ábrázolásban a szentimentális mozzanat megszűnik, és magasabb síkon újra helyreáll az eredeti naivtól a tökéletes naivhoz vezető úton.

Milyen helyet foglal el mármost Thomas Mann a XIX. és XX. század nagy „naiv" epikusainak sorában? Ez a kerülőút szükséges volt, hogy föloldjuk azt az ellentmondást, amelyet róla szóló jellemzésünk tartalmazni látszott. Realizmusát a „világ tükrének" neveztük, ugyanakkor azt mondottuk, hogy a német polgárság lelkiismeretét képviseli. Az ellentmondás nyilvánvaló. Ahol a költő a lelkiismeret megtestesüléseként lép fel, megszűnik az eredendő naivitás. A lelkiismeretnek, mint élet-hatalomnak a ténye, kifejezése, elismerése annak, hogy a *lét* és a *legyen*, a jelenség és a lényeg között távolság van — nem fordultunk-e ezzel vissza Schillerhez, a szentimentális költőhöz, a valóság és az eszme közötti szakadékhoz? Nem szűnik meg ezzel a nagy epika naiv realizmusa?

Azt hisszük, nem. Mert nem szükséges, hogy e *legyen* az anyagtól idegenül az egész másszerű valóság fölé tornyosuljon, mint Kantnál és — túlnyomórészt — Schillernél. Keletkezhet — hegeli módra — a jelenség és lényeg ellentmondásos azonosságából is. Akkor a lelkiismeret csak figyelmeztetés: légy, aki vagy, válj lényegessé, bontsd ki a belső és külső világ zavaró behatásai ellenére azt, ami magként, esszenciaként benned állandó elevenséggel létesül és lényegül.

A mélyen és tudatosan polgári Thomas Mann ilyen értelemben lelkiismerete a német polgári világnak. Mondhatjuk: benne tudatossá vált a modern művészet lényegét illető schilleri fölfedezés társadalmi magva. Döntő meggyőződése az, hogy a mai polgári ember lényegének keresése azonos polgárságuk keresésével. A polgár nyomait kutatva fölvetődik előtte a jelennek és a jövőnek, napjaink kultúrájának minden kérdése.

Goethe egyik nagy követője, Gottfried Keller már hatalmas életművet épített föl e kérdés köré. Azonban a múlt század közepén fönnálló svájci életviszonyok feltételei között. Az itt adódó alapvető különbséget Thomas Mann — persze nem pályafutása kezdetén — világosan fölismerte. A huszas évek elején így emlékezik meg Svájcról: „Szemünk előtt él a német népiség egy válfaja, mely a főtörzstől korán elvált, annak szellemi, erkölcsi sorsát csak egy bizonyos fokig osztotta, a nyugat-európai gondolkodással sohasem vesztette el az érintkezést, és a romantika elfajulását, mely minket magányosakká és törvényenkívüliekké tett, nem élte át... Egy dologra azonban mindenesetre megtaníthat a svájci valóságra vetett pillantás: ne tévesszük össze... a sorsdöntő német út egy lépcsőfokát, melyen tévelyegve át kellett lépnünk, magával a németséggel."

Ez a felismerés, amelyre az első világháború és Németország összeomlása következtében jutott, szükségszerűen hiányzik kezdeti kérdésföltevéséből. De ez sem megy el olyan egyszerűen, a társadalmi szempontok mellett, ahogy olykor maga Thomas Mann elképzelte. Így ír a háború idején korábbi munkásságáról: „Mert igaz, a német polgárnak burzsoává való átváltozását egy kissé átaludtam..." Thomas Mann lebecsüli itt saját produkcióját. Csak a Hagenström és Buddenbrook családok fejlődése közötti ellentétet kell szemügyre venni; az elsőben a német polgár burzsoává való fejlődésének tökéletes ábrázolása áll előttünk, amelyet Thomas Mann állítólag „átaludt". Oly kevéssé „aludta át" ezt a fejlődést, hogy első regényének második fele kultúrpolitikailag és erkölcsileg lényegében e tengely körül forog: Kik hát a valódi polgárok, a Hagenströmök vagy a Buddenbrookok?

A válasz, ha felszínesen nézzük, igen egyszerű: a Buddenbrookok patrícius polgársága szükségszerűen tönkremegy, és a Hagenströmök uralják az új Németországot. Ez világos; ezt nem „aludta át" Thomas Mann. Csak éppen e tényállás rögzítésébe nem nyugodott bele rezignáltan. Mert ha így tett volna, a jelenkor német kultúrájáról, egy nagy korszerű német irodalom lehetőségéről le kellett volna mondania. Egy laudator temporis acti, új Raabe vált volna belőle.

Így azonban eléje mered a kérdés: Ki a polgár? Milyen az irányadó, kultúrameghatározó típusa, ha nem azonos a győzedelmes hagenströmi lényeggel? Hiszen akkor a Buddenbrookok nem egyszerűen pusztuló nemzedék, hanem — minden dekadenciába átcsillámló vonásukkal együtt — egy olyan polgári kultúra hordozói, amely egykor Németország büszkesége volt, és amelynek a jelenben megújulása, forrásává, a dicsőséges ősök szerves folytatásává kellene lenni. Akkor a Buddenbrook-nemzedékek sora a német kultúrhagyományok XIX. századbeli változatának története.

A nagy ifjúkori regény kettős ellentétre épül föl. Nemcsak a Hagenströmök és Buddenbrookok ellentétéről van szó, hanem az utóbbi családon belül is a Thomas és Christian közötti ellentétről. A Thomas—Christian esetben a kérdés így hangzik: belehullás a dekadenciába, vagy küzdelem ellene? Christianban (és a *Bajazzo* című novella hősében) az új korszak és az ó-patrícius polgárságot felbomlasztó hatása teljesen szétrombolja a régi morált. A századforduló, a fin de siècle típusának itt vannak meg az előzői: a személyiség

ön-felbomlása a formáló polgári életelvek, a kötelességteljesítés, a hivatásgondolat benső aláaknázottsága következtében. Thomasban is működnek a felbomlás ugyanezen erői, de szívós önfegyelemmel fékentartja őket; amíg Christian emberileg szétesik, fölbomlik, Thomas polgári személyiséget formál magából. Azonban e külső és belső forma forrása a kétségbeesés, az önfelbomlás, a gátlástalan érzelmi anarchia szakadékától való visszariadás. „»Olyanná váltam, amilyen vagyok« — mondta Thomas végül, és hangja megindultan csengett — »mert nem akartam olyan lenni, amilyen te vagy. Amikor bensőleg kerültelek téged, azért történt ez, mert óvakodnom kellett tőled, mert léted és lényed veszély a számomra ... az igazat mondom.«"

Így keletkezett a Thomas Buddenbrook-féle „tartás" („Haltung") mint esztétika és erkölcs, mint egy új polgári lét kultúrfilozófiája. Megtalálta-e mármost Thomas Mann a maga polgárát? Ó nem! Thomas valójában, bensőleg is, Christian testvére, önmagán erőszakot téve lesz polgárrá, és amikor hajótörést szenved első és egyetlen kísérlete, hogy részt vegyen a polgárság új — hagenströmi — gazdasági fordulatában, mindinkább dekoratív alakká válik, saját élete színészévé, és ezt a folyamatot Thomas Mann ironikus hangsúllyal világítja meg.

Ez hát a végre megtalált polgár? A kérdés függőben marad. Thomas, húgával beszélgetve, idézi egyszer felesége kijelentését Christianról: „Ő nem polgár, Thomas! Ő még kevésbé polgár, mint te!" Húga ijedten válaszol: „Polgár ... polgár, Tom?! Hah, nekem úgy tűnik, hogy Isten széles világában nincs jobb polgár, mint te vagy ..." És Thomas elhárítja: „Na igen, nem éppen így kell érteni! ..."

Ezzel azonban Thomas Mann számára még nem oldódik meg semmiképpen sem a „tartás" vagy érzelmi anarchia közötti dilemma. Sőt csak most kerül a kérdés az első világháború előtti alkotásának középpontjába. Művésznovellái, a *Tonio Kröger* és a *Halál Velencében* a „tartás"-t, az érzelmi anarchia megfékezését, a művészi tevékenység hivatássá való átváltoztatását alkotása középponti problémájaként mutatják; a művészi tevékenység itt Thomas Mann számára a kultúrtevékenység, a benső szükségszerűségtől, belülről hajtott és értelemmel megtöltött valódi hivatás jelképévé vált. Ezt mondja a *Halál Velencében* hősének működéséről: „Gustav Aschenbach költője volt mindazoknak, akik a kimerülés határán dolgoznak, a túlterheltéké, a már felőrölteké, a tartásukat még megőrzőké, a teljesítmény mindeme moralistáié, akik vézna testtel és törékeny eszközökkel, akaratuk mámora és okos beosztásuk révén legalább egy időre el tudják nyerni a nagyság hatóképességét. Sokan vannak, ők a kor hősei." Ezzel kimondja saját akkori hatásának titkát is.

Mindez jó és szép. De megtalálta-e ezzel a polgárt? Lisaveta Ivanovna, az orosz festőnő barátját, Tonio Krögert találóan „eltévedt polgár"-nak nevezi. És maga Tonio Kröger egyrészt világosan látja azt, hogy a jelenben egy valódi művészet (igazi kultúra és morál) csak az ő útján teremthető meg. Másrészt azonban szereti az életet, többre becsüli, mint minden az élettől szükségszerűen elidegenedett művészetet, és a következő igen polgári jellemzést adja róla: „Ne gondoljon Cesare Borgiára vagy holmi mámor-filozófiára, amely őt pajzsra emeli. Nekem nem jelent semmit ez a Cesare Borgia, én

őt semmibe sem veszem, és soha, de soha nem fogom megérteni, hogyan lehet eszménykép gyanánt tisztelni a rendkívülit és démonit. Nem, az »Élet«, a Szellem és a Művészet örök ellentéte — nem mint a véres nagyság és szilaj szépség látomása, nem mint rendkívüli jelenik meg előttünk, rendkívüliek előtt, hanem a normális, a tisztességes és a szeretetre méltó a mi vágyaink birodalma, az Élet a maga csábító banalitásában!" Látszólag ismét célhoz értünk: az egyszerűek, a Hans Hansenok és Ingeborg Holmok képviselik e keresett polgári életet. Kétségtelenül ők — Tonio Kröger és a hozzá hasonlók vágyódásában. De ha több volna ez a megtalálás, mint lírai irónia, akkor Thomas Mannak le kellene mondania minden polgári kultúráról, hiszen a Hans Hanseneknek és Ingeborg Holmoknak nincs több közük a német polgár Goethétől Thomas Mannig terjedő kulturális fejlődéséhez, mint a Hagenströmöknek és Klöterjahnoknak, még ha esztétikailag vonzóbb látványt nyújtanak is, ha alkalmasabbak is arra, hogy vágyódás tárgyai legyenek. De a vágyódás, még a legbecsületesebb is, csal. Thomas Mann haldokló Lorenzo Medicije így beszél Savonarolának: „Ahová a vágyódás űz, nem igaz? — ott nem vagyunk — nem azok vagyunk. És mégis ember az embert szívesen összecseréli vágyódásával."

Úgy tűnik tehát, hogy mégis Tonio Kröger, az „eltévedt polgár", Thomas Buddenbrook íróvá vált lelki testvére hamisítatlan polgár, és útja: a „tartás" az új polgárság igazi etikája. Thomas Mann itt is kérlelhetetlen önbíráskodást hajt végre. A *Halál Velencében* ennek az önbíráskodásnak a testet-öltése. Mert Gustav Aschenbachban tökélyre jutott, ami Tonio Krögernél csak vágy és tendencia volt. Formailag tökéletes életet és nagy jelentőségű művet épített föl a „tartás"-morál alapján. Szigorúan és büszkén emelkedik mindkettő a közönséges hétköznapok kicsinyes nyárspolgárisága, és éppoly kicsinyes bohém-anarchizmusa fölé. De csak egy kis konfliktus szükséges, egy álom e konfliktus közepette, melynek eldöntése érdekében még alig történt valami észrevehető — és a „tartás" menthetetlenül és ellenállhatatlanul összetörik, mintha nem is egy becsületes, nehéz aszkézissel végigküzdött élet produktuma lett volna. „Ezen az éjszakán iszonyú álma volt — ha álomnak lehet nevezni azt a testi-szellemi élményt, amelyen ugyan a legmélyebb álomban, és a legteljesebb függetlenségben és érzéki éberségben ment át, de mégsem úgy, hogy magát a történéseken kívül a térben járni-kelni és létezni látta volna, hanem a színtér inkább saját lelke volt, a történések kívülről törtek be oda, ellenállását — egy mély és szellemi ellenállást — erőszakosan legyűrve, átgázoltak rajta, és egész valóját, élete kultúráját elpusztítva, megsemmisítve hagyták maguk mögött."

Ez az önbíráskodás Thomas Mann háború előtti termésének végső eredménye. Ne vezessen tévútra bennünket e mélyen pesszimista irónia igazságos értékelésekor a *Királyi fenség* vígjátékszerű happy-endje. Hisz a főhősök sorsát itt meseszerű valószínűtlenség légköre veszi körül, mely hangsúlyozottan magában hordja egy nem-példaszerű kivétel jellegét. De másképpen a második regény éppúgy a *Buddenbrook-ház* utószava, mint a *Halál Velencében* előszava. Albrecht hercegben a „tartás" formalizmusa tartalmatlanságának és értéktelenségének tudatos voltában oldódik fel. Magát és királyi „tartását"

egy ártatlan félbolond viselkedésével hasonlítja össze, aki úgy véli, hogy minden induló vonatnak ő adja meg az indulás jelét. „De a bolond Gottlieb azt képzeli, hogy a vonat az ő intésére indul el. Ez vagyok én. Intek, és a vonat elindul. De nélkülem is elindulna, és az, hogy intek, nem más, mint majomparádé. Torkig vagyok vele . . .” És a főhős nevelője, Überbein doktor, a „tartás” lelkes hirdetője, és a derekasságé, amelynek a „tartás” talaján kell kivirág zania, Gustav Aschenbachhoz hasonlóan, egy kis, lényegtelen ok miatt törik tehetetlenül össze. „A békétlen és rideg ember . . ., aki gőgösen visszautasított minden bizalmasságot, és életét hidegen és kizárólag a teljesítményre építette föl . . ., íme itt fekszik, a legelső kellemetlenség, az első rossz fordulat a teljesítmény mezején nyomorúságosan elbuktatta.”

Ne higgyük, hogy itt a háború előtti Németország polgári kultúrájának mellékes, vagy akárcsak periférikus kérdéséről van szó. A kérdés középponti: a „tartás”-morál a legszorosabban kapcsolódik a vilmosi Németország, az imperialista módon elporoszosított Németország legjobb kultúrhordozóinak, legbecsületesebb intellektueljeinek lelki-szellemi életfeltételeihez. Az értelmiségiek, mindenekelőtt azok, akik nem akarták hagenströmi módon keresni szerencséjüket, valóban válaszúton álltak Christian és Thomas Buddenbrook, érzelmi anarchia és tartás között, és ez a válaszút a legmélyebben tipikus volt. (Itt csak mellékesen, a helyzet jobb megvilágítása végett jegyezzük meg, hogy Thomas Mann kortársai közül a vezető szociológusok, így Rathenau, Max Weber és Troeltsch azon fáradoztak, hogy a hagenströmi utat is morálisan és kultúrfilozófiailag „buddenbrookizálják”, „aschenbachizálják”.) És az, hogy a „tartás”-morál benső szükségszerűséggel a poroszsághoz vezet, a legvilágosabban magának Thomas Mannak a fejlődésében mutatkozik meg: ha a *Halál Velencében* író-hőse Nagy Frigyesről írott eposza révén vált híressé, úgy ezzel — bizonyára nem véletlenül — a szerzőnek első világháború alatt írott művét jelzi előre.

De az alkotó Thomas Mann itt egy sajátos, paradox álláspontot foglal el. Egyrészt megmutatja, hogy a Christian és Thomas Buddenbrook közötti dilemmából az út Németország elporoszosodásának elismeréséhez vezet, másrészt épp itt adja költőileg az egész „tartás”-erkölcs értéktelenségének és valótlanságának megsemmisítő kritikáját.

Ezen a ponton Thomas Mann Fontane öregkori életművét folytatja. Fontane is, az érő Thomas Mann-nál eltökéltebben, csodálja és megénekli a porosz „tartás”-t, a porosz háborús hősöket, a polgári élet nyomorúsága fölötti porosz „győzelmet”. De ugyanő — a *Schach von Wuthenow*ban, a *Tévelygések, zűrzavarok*ban (Irrungen, Wirrungen), az *Effi Briest*ben — költőileg megsemmisítő kritikáját adja ugyanennek a típusnak, amellyel a pusztán személyesnél sokkal erősebb szimpátiák kapcsolják össze, és amelyben, persze sokfajta kétkedéstől körülostromolva, az életben is gyakran látott morális kiutat korának, a burzsoá korszaknak emberi, s mégis embertelen problematikájából. Fontane és Thomas Mann az első és egyetlen német írók, akik föltárták a „porosz tartás” belső törékenységét. (Ebben az összefüggésben hadd utaljunk a rövid, groteszk novellára, a *Vasúti szerencsétlenség*re.)

3

Így, hazája fejlődésének megfelelően, Thomas Mann a világháborút a legmélyebben problematikus ideológiai állapotban érte meg. Helyzete, mint a már történelmivé vált perspektívából láthatjuk, rendkívül paradox volt; mind a poroszság fölött gyakorolt költői kritikája, mind irányában tanúsított emberi-politikai vonzalma tetőpontjára hágott e nemzeti válság kitörésekor. És a történész, mint visszatekintő próféta rendkívüli módon megütközik annak láttán, mily kevéssé értette meg Thomas Mann akkoriban saját írói fejlődésének legmélyebb eredményeit, mily szenvedélyesen vont le saját alkotásából hamis következtetéseket.

De a plátói csodálkozásnak, amelyet egy ilyen ellentmondás gondolkodó embernél életrehív, egy problémává, a megértés feladatává kell átalakulnia. Természetesen itt nem Thomas Mann háborús írásainak védelméről van szó; ha, mint ez még manapság Angliában és Amerikában megesik, későbbi munkáit, például a *Varázshegy*et az *Egy nem-politizáló elmélkedései* (Betrachtungen eines Unpolitischen) alapján értelmezik, szükségszerűen reakciós torzítás jön létre. A probléma abban áll, hogy Thomas Mann politikai eltévelyedése az első világháború idején nem véletlenszerű útszakasz kutató útján „a polgár nyomában", hanem a német ideológia végzetes össz-fejlődésének szükséges fázisa.

Mostanáig a problematikát Thomas Mann műveiben úgy vizsgáltuk, ahogyan az magából az ábrázolásból adódott. De miben áll ennek — Thomas Mann előtt akkor még öntudatlan — társadalmi alapja? Körülbelül egy évtizeddel az első világháború után Thomas Mann kiváló leírását adja annak, hogy miként foglalt állást a német szellemi munkások túlnyomó része hazája politikai-társadalmi helyzetével kapcsolatban. Richard Wagnerről írja:

„Az 1848-as forradalmi mozgolódásokban való részvételét, amely tizenkét éves, gyötrelmes száműzetésbe került neki, később, amikor »elvetemült« optimizmusát szégyellte és a bismarcki birodalom adott tényét, amennyire ez lehetséges volt, álmai megvalósulásával összecserélte, a lehetőség szerint kisebbítette és letagadta. A német polgárság útját járta meg: a forradalomtól a csalódásig, a pesszimizmusig, és egy lemondó, hatalomvédte bensőségig."

A „hatalomvédte bensőség" e tartásának hosszú, mélyen Németország politikai fejlődésének nyomorúságában gyökeredző előtörténete van, amelyet itt röviden érintenünk kell, mert alkalmas arra, hogy nemcsak magának Thomas Mannak az útját, hanem a német polgársághoz való kapcsolatát is megvilágítsa és tisztázza.

Röviden összefoglalva: ha olyan kivételes alakoktól mint Lessing eltekintünk, úgy az egész klasszikus német költészet és filozófia a „hatalomvédte bensőség" légkörében működött. Persze előttük e hatalom, a félfeudális kisállami abszolutizmus több mint problematikusnak, gyakran egyenesen ellenségesnek tűnt. De amikor Napóleon hódító háborúival valódi hatalom jelent meg egy politikai és társadalmi újraformálás tendenciáit hozva magával, a legjobb németek között mélyreható megoszlás keletkezett. Goethe és Hegel

Napóleon mellett, Németország Rajnai Szövetségbe való egyesítése mellett foglaltak állást. A *Szellem fenomenológiája*, amelyet Hegel a jenai csata idején fejezett be, az újkori fejlődés tetőpontját a francia forradalomban, és a belőle megszülető új polgári társadalomban jelöli meg, és a németeknek azt a feladatot osztja ki, hogy ez új világállapot számára megteremtsék az adekvát ideológiát. Tehát: „hatalomvédte bensőség" azon politikai és társadalmi reformok kezessége mellett, amelyeket — a Rajnai Szövetség kis fejedelmeinek akarata ellenére — „a közjog nagy párizsi tanára", ahogy Hegel néhány évvel később Napóleont nevezte, meg fog valósítani.

E koncepció utópista jellegéről, mely rendkívül közel állott Goetheéhez, ma már csak kevés szót kell vesztegetni. Természetesen színtiszta utópia az az elképzelés, hogy a napóleoni Franciaország európai uralma tartósan megszilárdulhat anélkül, hogy a feudális szennytől megtisztított, és éppen ezért nemzeti öntudatra ébredt népeknél a felszabadulás vágyát föl ne szítaná, hogy Németország az új világ ideológiai vezetője lehetne anélkül, hogy csak egy kísérletet is tenne politikai önállóságának elérésére. De biztosan nem volt utópisztikusabb, mint becsületes porosz reformisták álmai, akik a maguk részéről azt remélték és gondolták, hogy a francia forradalom eredményeit (legalábbis részben) a napóleoni iga alól való fölszabadulás egyszerű következményeként, belső forradalom nélkül fogja megkapni Poroszország, és hogy a porosz feudálabszolutizmus társadalmi alapjai és politikai következményei a junkeruralom és a Hohenzollern-abszolutizmus fölszámolása nélkül megszüntethetők. És a romantika „hatalomvédte bensősége", amelyet a Napóleon fölötti győzelmek hoztak magukkal, világosan megmutatta ennek az összetört utópiának a nyomorúságát.

Így állt szembe utópia utópiával annak tükörképeként, hogy Németország ideológusai csak nézők, vagy kevéssé hatékony résztvevők lehettek a hazai sors kiformálásában. E „művészi korszak" csak a júliusi forradalommal fejeződik be, először itt kezdődik egy reális fejlődés, mely 1848 tragédiájával és 1870 tragikomédiájával zárul. Az első esetben a német nép valóban választhatott demokratikus fölszabadulás vagy a német nyomorúság folytatása között, a másodikban megismétlődött a német értelmiség fegyverletétele az elporoszosodott Német Birodalom reakció által létrehívott, szükségszerűen reakciósan kibontakozó hatalma előtt.

Így a német értelmiség, ahogy Thomas Mann Wagnerről helyesen írta, ismét a „hatalomvédte bensőség" állapotában élt. De a történelem sohasem ismétlődik meg. Ahol ez a látszat, ott nem a lényeges tartalomban, inkább formális analógiákban mutatkozik meg a hasonlóság. Ezért világosan szem előtt kell tartanunk a különbségeket Goethenek a napóleoni Rajnai Szövetség és Thomas Mannak a vilmosi imperializmus körülményei között kialakult „hatalomvédte bensősége" között. Goethe egy minden lényeges kérdésben haladó világszemléletet képviselt, míg Thomas Mann sorsa az volt, hogy a dekadencia korszakába szülessen bele, és ezt sajátos pátoszával végső erkölcsi következményeinek végletekig való kiélezésével gyűrje le. Továbbá Goethenek a napóleoni hatalommal kapcsolatos álláspontjából nem jött létre reakciós tendenciák védelmének objektív-konfliktusgazdag kötelezettsége, míg a világháború

kitörése Thomas Mann-nak, a német polgárságnak a helyzetét visszájára fordította: a „bensőség"-nek kellett most a „hatalom" (a reakciós porosz-német imperializmus) ideológiai védelmében felvennie a küzdelmet.

Így került sor Thomas Mann tragikumot súroló, paradox helyzetére az első világháborúban. Szorosan összefügg legmagasabb alkotói képességeivel, hogy most is a polgárt kereste, azaz arra törekedett, hogy a német polgár benső problematikáját a legmélyebben megragadja, és így a polgár létében és tudatában levő ellentmondások önmozgásából a továbbfejlődés irányát kipuhatolja. Ez, mint Schiller Goetheről mondta, „nagy és igazán hősies eszme", és emellett nem lehet még a legnagyobb számára sem szégyen, ha ezen az úton tévedések áldozata lett, annál kevésbé, mivel ezek nem szubjektív-személyes természetűek voltak, hanem éppen a németséggel való mély kapcsolatából fakadtak (beleértve a németség fogalmába lényegének a több évszázados nyomorúság alatt végbement eltorzulását is).

Thomas Mann-nak tehát teljesen igaza van, amikor néhány évvel később háborús írásait így jellemzi: „Emlékmű akart lenni — azzá is vált, ha nem tévedek. Nagystílű visszavonulási harc — egy német-romantikus polgári szemlélet utolsó és legkésőbbi visszavonulási harca — mely kilátástalanságának teljes tudatában folyt le, tehát nem volt nemesség nélkül való. Sőt annak a belátásával folyt le, hogy egészségtelen és erkölcstelen minden rokonszenv a halálraítéltek iránt, persze az egészség és az erény esztétikus, túl esztétikus lefitymálásával is, hisz éppen ezeket éreztük és gúnyoltuk ki, mint a politikának, a demokráciának, tehát mindannak sűrített fogalmát, amely elől harcolva visszavonultunk . . ."

Mint önéletrajzi meghatározás, e sorok teljesen találóak. De ha helyesen akarjuk a német történelem átfogó összefüggésébe beleágyazni, akkor e fejtegetést — szándéka szerint is — Thomas Mann továbbfejlődésének szempontjából kell szemügyre vennünk. Csak *azért* nem nemesség nélkül való e visszavonulási harc, mert előnyomulás követte a demokrácia irányában. Aki ma egy reménytelenül — és joggal — elveszett ügy kétségbeesett védelmének ideológiájánál megreked, aki a győzelem benső jogosultságának minden hite nélkül a halálraítélt múltba kapaszkodik, az nemcsak egy teljességgel üres tartás önkéntelen komikumára, Don Quijote-i szerepre van ítélve, de szomorú lovagsága nihilista képmutatássá is változik: visszavonulása olyan, mint egy nemsokára megújuló reakciós barbárság fölvonulásának előkészülete, az új herosztráteszi felgyújtásának kísérlete, hogy a civilizáció és erkölcs temetőiben a történelem által régen sirba helyezettet ismét egy rövid, vámpírszerű látszat-életre keltse. De Thomas Mann nemes *búcsúja* népe — több mint problematikus — múltjától, ellentétben az ilyen tendenciákkal, valódi búcsú: elindulás egy igazán új út, a demokrácia útja felé.

4

Thomas Mann megtérése a demokráciához a háború utáni években egy nagy nemzeti válság eredménye, és bármennyire is fordulatot, csomópontot jelent ez fejlődésében, mégis, ha a felületes szemlélőt meg is lepte, eddigi útja belső dialektikájának szemszögéből tekintve, semmiképpen sem következett be előkészítetlenül. Ezzel azonban egy új álláspont jön létre a keresett polgár dolgában. A háború előtti és háború alatti Thomas Mann „csupán" abban különbözik legjobb polgártársaitól, hogy mélyebben éli át és következetesebben viszi végig a mindnyájukat foglalkoztató problematikát. De szellemileg és lelkileg közülük származik, és éppen ezért még legkiemelkedőbb és legmerészebb alkotása is magán viseli az otthonosság jellegét. Amikor korai munkái keresztapjaként Stormot és Nietzschét jelöli meg, úgy ezzel e sajátos helyzetét precízen jellemzi. Olyan mű ez, mely egyedülálló tartalmi megrostálásának és formaadásának szigorúsága következtében, és mégis — mind tartalomban mind formában — a környező síkság középpontjából kiemelkedve, egyaránt sarjad környezete legalacsonyabb és legmélyebb szintjéből.

Ez a viszony radikálisan megváltozik Thomas Mann háború utáni eszmei-politikai fordulatával. A német polgár most teljesen más utakon jár, mint a kereső költő. A poggyász, amelyet az előbbi az első világhódítási kísérlet összeomlása után magával vitt, a „frontélmény" volt, a reménység, hogy tökéletesített eszközökkel, amelyekhez minden demokratizmus eddiginél alaposabb fölszámolása tartozott, egyszer még megvalósítja, ami ezúttal nem sikerült. Thomas Mann ezzel szemben nemcsak a német imperializmussal számolt le bensőleg és alaposan, nemcsak a demokrácia jelentőségét, amelyet a háború alatt mint nem-németet elvetett, értette meg a német újjászületés szempontjából, hanem a dekadens eszme- és érzésvilágnak az eddigi német fejlődéssel való összefüggése is megvilágosodott előtte: a demokráciáért való harc most már átváltozik nála dekadencia-ellenes harccá. Ez magában foglalja háborús könyvének termékenyen ellentmondásos, paradox továbbvitelét. E mű a hadviselő Németországgal együtt a dekadenciát, a betegség és rothadás, az éjszaka és a halál iránti szimpátiát is védelmébe veszi. De Thomas Mann védelmi harca oly alapos elmélyedés volt a pro és kontra összevisszaságába, hogy azon görcsös kísérlete végén, hogy beleélje magát a német dekadencia jogosultságába — az 1918-as események segítségével — az ellentétes elv kizárólagos igazáról győződött meg.

Ezzel Thomas Mann művében a nevelői elem előtérbe nyomult. Ismét fölmerül a kérdés, hogy ezáltal nem szűnt-e meg „Faculté maitresse"-e, középponti sajátossága, költői tehetségének antiutópisztikus lényege? Meg is szűnt, nem is. És sokkal inkább nem, mint igen. Mert Thomas Mann az érett író sui generis* nevelő. Nemcsak elbeszélésmódjának ironikus fenntartásai miatt, nemcsak kompozícióinak humoros egyensúlya miatt. Ezek egy mélyebb összefüggés, egy döntő tartalom — igen lényeges — kifejezési formái: nem

* *különlegesen*

olyan nevelő ő, aki egy mégoly mély, mégoly helyesen kidolgozott tanítást kívülről akar tanítványaiba belevinni; ő a platoni anamnézis* szellemében nevel. A tanítványnak magának kell az újat lelkében fölfedeznie és megelevenítenie.

A nép nevelőjévé lett Thomas Mann most már mélyebbre hatol kutatóútján a polgár nyomában. Keresése konkrét tartalmat nyer: a demokrácia szellemét keresi a német polgár lelkében, nyomai és jelei után kutat, hogy az alkotás-adta példák révén fölébressze és felszínre hozza azt; nem mint idegen tartalmat akarja e szellemet a polgárba belevinni, hanem hagyja, hogy mint saját, végre megtalált élettartalmat, maga lelje meg azt.

Ezzel körülbelül fölvázoltuk, miért állt oly egyedül a nagy író a weimari köztársaságban. Ahogy a Stein—Scharnhorst-féle reformokat sem porosz népmozgalom, hanem a jénai csata, „a lovagló világlélek"** váltotta ki, úgy az 1918 utáni német demokrácia sem valami megszerzett vagy kivívott eredmény, hanem egy ellenséges sors — kellemetlennek tűnő — ajándéka volt. Így az újszülött, valójában soha meg nem erősödött demokráciának elkeseredett ellenségei, opportunista megtűrői, és csak kisszámú barátai és hívei voltak, akik azonban többnyire úgy fogadták, ahogyan épp a sors fölkínálta nekik, és még csak kísérletet sem tettek arra, hogy hidat verjenek közé és a (természetesen felülvizsgált) német múlt közé. Röviden összefoglalva: Thomas Mann elszigetelt helyzete a weimari köztársaságban azon alapul, hogy éppen ilyen közvetítő kapcsok után nyomozott, hogy költői nevelőmunkája egy, a németség lényegéből kinövő demokratizmusra irányult. Ezért ő e korszak egyetlen olyan polgári írója, akinek számára a demokrácia világnézeti kérdéssé, éspedig a német világnézet kérdésévé vált.

Így illeszkedik a Németország demokratizálásáért folytatott harc széles filozófiai keretbe: a fény harcol itt a sötétséggel, a nappal az éjszakával, az egészség a betegséggel, az élet a halállal. És a német múlttal mélyen összefonódott Thomas Mann költőileg világosan látja, hogy ezzel a német ideológia évszázados küzdelmét újítja meg; hogy csak a kiindulóponthoz térjünk vissza, azt a küzdelmet, melyet Goethe vívott a romantika ellen. „Klasszikusnak nevezem az egészségeset, romantikusnak a beteget" — mondta Goethe, és Kleistet mint egy „természettől fogva szépnek tervezett, de gyógyíthatatlan betegségtől elnyomorított testet" utasította vissza. Amikor mármost a *Varázshegy*ben a reakciós-fasiszta, antidemokratikus világnézet képviselője, a jezsuita Naphta tanait hirdeti, ezt csaknem Novalis szavaival teszi: „A betegség a legnagyobb mértékben emberi, vetette ellene Naphta tüstént; mert embernek lenni annyi, mint betegnek lenni. Valóban, az ember lényegénél fogva beteg, éppen betegsége teszi emberré, és aki meg akarja őt gyógyítani, aki rá akarja bírni, hogy béküljön ki a természettel, hogy »visszatérjen a természethez« (holott az ember soha nem is volt természetes) ... ez a sokfajta Rousseau csak arra törekszik, hogy megfossza az embert emberségétől, és állati sorba juttassa ... Tehát a szellemben, a betegségben gyökeredzik az ember méltó-

* *visszaemlékezés*
** *így nevezte Napóleont nagy tisztelője, Hegel*

sága és előkelősége ; egyszóval, annál magasabbrendű az ember, minél betegebb, és a betegség géniusza emberibb, mint az egészségé."

Ezzel döntő világnézeti fordulat következett be Thomas Mann-nál. De amilyen határozottan fordul Thomas Mann a demokráciához, és a reakciós társadalmi elmaradottságból származó sajátosan német dekadencia ellen, amilyen nagyszerű, finoman árnyalt, mélyen átgondolt megformálást ad ennek az új világnézetének, ugyanolyan kevéssé látja még be gondolatilag, hogy új fejlődési foka — objektíve — szakítást tartalmaz ifjúkori mestereivel, Schopenhauerrel és Nietzschével. Természetesen lát ilyesfajta összefüggéseket. Fölülmúlhatatlanul helyes, amit Hamsunról ír : „Például nagy norvég kollégám, Knut Hamsun, már nagyon öreg ember, buzgó fasiszta. E párt érdekében agitál saját hazájában, és nem mulasztja el, hogy a német fasizmus egyik világhírű áldozatát, a pacifista Ossietzkyt nyilvánosan kigúnyolja és meggyalázza. Ez azonban nem egy aggastyán magatartása, kiváltképp nem egy fiatal szívűé, hanem az 1870-es nemzedék írójáé, akinek döntő irodalmi műveltség-élménye Dosztojevszkij és Nietzsche volt, aki az akkori liberalizmus-ellenes lázadásban megrekedt, anélkül, hogy megértené, miről is van ma tulajdonképpen szó, anélkül, hogy észrevenné : költői zsenijét politikai — vagy inkább így mondom — emberi magatartásával határtalanul kompromittálja." Ilyen kritikai belátások azonban nem akadályozzák meg Thomas Mannt abban, hogy Nietzschét meg akarja menteni a demokratikus gondolatvilág számára.

De művészi alkotásaiban Thomas Mann — ellentétben elméleti kijelentéseiben megnyilvánuló magatartása következetlenségével — nagy határozottságot mutat. Jelentős regényét, a *Varázshegy*et lényegében az élet és halál, betegség és egészség, demokrácia és reakció közötti ideológiai harcnak szenteli. A rá jellemző jelképalkotó zsenialitással Thomas Mann e harcot egy svájci luxus-szanatóriumba helyezi. Betegség és egészség, valamint fizikai-erkölcsi következményeik nem elvont tételek, nem „szimbólumok" itt, hanem szervesen és közvetlenül az ott élő emberek testi-szellemi-lelki létéből nőnek ki ; csak az első idők felületes olvasója előtt rejthette el a fizikai beteg-lét széles és lebilincselő képe a mélyebbenfekvő politikai-világnézeti problémákat. Közelebbi vizsgálatkor világossá válik : épp ez a környezet teszi lehetővé, hogy a probléma minden dialektikus oldala művészi könnyedséggel kibontakozzék. De a szanatóriumi élet elzártságának még egy fontos, művészi jelentősége van : ami az emberábrázolás konkrét részleteit illeti, Thomas Mann, mint a legtöbb valóban jelentős epikus, aránylag keveset „talál ki". De csalhatatlan ösztönnel olyan történeteket, olyan környezetet fedez fel problematikája ábrázolása számára, amelyben ezek a legtisztábban és egyúttal a legszellemibb és legérzékletesebb módon, a legmagasabb pátosszal és a legmélyebb iróniával kiélhetik magukat. Állandóan és vonzó módon keveredik nála a fantasztikus vagy félfantasztikus teljesség a földhözkötött, hiteles részletekkel. Anélkül, hogy a részkérdésekben vagy a technikában követőjük lenne, Thomas Mann itt egész sajátos módon Chamisso *Schlemihl*jének, E. T. A. Hoffman-nak, Gottfried Kellernek vonalát folytatja. „Mi hétköznapi dolgokat ábrázolunk", mondja egy ízben Thomas Mann, „de a hétköznapi különössé válik, ha különös alapból nő ki." Ilyen félfantasztikus környezetet kínált a kis fejedelmi udvar a

*Királyi fenség*ben a „tartás" problémája számára; ilyen a *Varázshegy* szanatóriuma: az emberek „szabadságon" vannak, kiszakadtak mindennapos gondjaik, megélhetési harcaik köréből. Ezért mindaz, amit ezek a harcok az emberből szellemileg, lelkileg és erkölcsileg csináltak, itt szabadabb, gátlástalanabb, koncentráltabb, világosabban a végső világnézeti kérdésekre irányított kifejezési formát nyerhet. Közben a jelenkor polgárának egy sokszorosan és tragikomikusan eltorzított, a fantasztikumba átcsillámló, és mégis mélységesen realista ábrázolása keletkezik: a lelki üresség, az erkölcsi tartásnélküliség kiszélesedik, olykor egyenesen groteszk formákban robban ki. Egyúttal a jobb emberpéldányokban éppen az az élettartalom válik tudatossá, amin a kapitalista hétköznapokban, amelyekből jöttek, „nem értek rá" elgondolkozni.

Ezzel egy háború előtti átlagos németnek, Hans Castorpnak a „nevelési regénye" számára adva vannak a feltételek. Legfontosabb eszmei tartalma: szellemi párbaj egy német átlagpolgár lelkéért, a fény és sötétség képviselői között, az olasz humanista demokrata Settembrini, és a zsidó jezsuita-növendék Naphta között, aki a fasizmus bizonyos katolizáló elő-formájának a hirdetője. E fejtegetések keretén belül sajnos lehetetlen e szellemi-emberi, lelki-politikai, erkölcsi-világnézeti harcok gazdagságát akár csak jelezni is. Arra a megállapításra kell szorítkoznunk, hogy a világnézetek párbaja döntetlenül végződik. Minden szellemi erőfeszítés után, hogy politikailag és világnézetileg világosságra verekedje fel magát, Castorp elsüllyed a *Varázshegy* alacsony és visszás, gondolatnélküli hétköznapiságában. Mert a „szabadságon levés"-nek, mely itt az anyagi lét- és hivatásgondok elmaradásával jár, két oldala van: nagyobb szellemi fölemelkedést és egyúttal az állati-ösztönösbe való mélyebb lesüllyedést tesz lehetővé, mint amilyet a „lenti" hétköznapok általában megengednek. A félfantasztikus környezet ritka levegőjében nem támadnak az emberekben új, nagyobb erők, mint a hétköznapokban; de összehasonlíthatatlanul nagyobb világossággal és nyomatékkal bontakoznak itt ki; belső lehetőségeik mozgástere objektíve nem lesz nagyobb; de, egészen mesterkéletlenül, nagyítóüvegen keresztül, lassított felvétel segítségével látjuk itt ezeket az erőket. Bár Castorp végül „megmenekül" attól, hogy teljesen elsüllyedjen a mocsárban, mivel 1914 augusztusában belép a német hadseregbe, de a német értelmiség, a német polgárság, és mindazok válaszútjának szempontjából, akik a „hatalomvédte bensőség"-ben semmilyen döntésig nem tudtak eljutni, a háborúban való fizikai és szellemi részvétel, mint Ernst Bloch akkoriban szellemesen mondta, ismét csak egy „hosszú szabadság" volt.

Amilyen határozottan lépett itt föl Thomas Mann az antidemokratikus ideológia ellen, olyan — jogosult — szkepszissel ábrázolja újonnan szerzett tanának hatékonyságát a német polgár lelkében. Mindkét motívum erősen fokozódik a *Mario és a varázsló* című novellában. Közben a *Rendetlenség és kora bánat*ban ironikusan színezett képet ad a háború előtti idők egy tipikus polgári tudósának melankolikus halálimádatáról. Hőse a weimari köztársaságban szellemileg, lelkileg és morálisan teljességgel elhagyatottnak érzi magát, habár földereng benne a sejtelem, hogy magatartása bensőleg mélységesen problematikus. „Tudja, hogy a történelem professzorai a történelmet nem szeretik, amennyiben történik, csak amennyiben már megtörtént; hogy a

jelenlegi forradalmi átalakulást gyűlölik, mert törvénytelennek, összefüggéstelennek, és szemtelennek, egyszóval, történelmietlennek érzik, és hogy szívük az összefüggő, jámbor és történelmi múlté . . . A múlt örökkévaló, azaz : halott, és a halál minden jámborság, minden konzerváló törekvés forrása."

A későbbi novellában már a fasizmus kibontakozott tömegharc-módszereivel, a szuggesztióval és hipnózissal van dolgunk. Az értelem elsötétítése, az akarat megtörése : ez a harcos reakció filozófiája, amikor a dolgozószobákból és irodalmi kávéházakból az utcára nyomul, amikor a Schopenhauereket és Nietzschéket Hitlerek és Rosenbergek váltják fel. Thomas Mann ezt a lépést is zseniális érzékletességgel ábrázolja ; finoman árnyalt sokszínűséggel ismét megmutatja a német polgár tehetetlenségének különféle formáit a fasiszta hatalom hipnózisával szemben. Sajnos itt is csak egy jellemző példára kell szorítkoznunk. Egy „római úr" nem akarja magát a varázsló tánc-szuggesztiójának alávetni, de rövid, bátor ellenállás után alulmarad. Thomas Mann nagyszerű éleselméjűséggel és igazi mélységgel jellemzi ezt a vereséget : „Ha jól értettem meg a jelenetet, úgy ezt az urat harci helyzete negativitása gyűrte le. Valószínűleg a nem-akarásból lelkileg nem lehet megélni ; egy dolgot nem akarni — ez nem lehet sokáig élettartalom ; valamit nem akarni és többé egyáltalán nem akarni, tehát a megkövetteltet mégis megtenni, ezek talán túl közeli szomszédok ahhoz, hogy a szabadságeszme köztük sarokba ne szoruljon . . ." Nem lehet jobban leírni a német polgárság azon tagjainak védtelenségét, akik Hitlert nem akarták, de egy évtizeden át ellenállás nélkül engedelmeskedtek neki. De mi az oka tehetetlenségüknek?

5

Hans Castorp egyszer ezt mondja a demokrata Settembriniről : „Bár szélházi és kintornás vagy, de jót akarsz, jobbat akarsz és kedvesebb vagy nekem, mint az éles kis jezsuita és terrorista, a spanyol hóhér és pribéklegény a maga villámló szemüvegével, noha csaknem mindig igaza van, amikor perlekedtek . . . amikor pedagógiai harcot vívtok szegény lelkemért, ahogy isten és ördög harcolt az emberért a középkorban . . ." Ismét fölmerül a kérdés : miért van fölényben Naphta érvelése Settembriniével szemben. Azonban a nagy regényben világos választ kapunk rá. Egyszer, amidőn Castorp betegen fekszik, beszélgetést folytat az őt demokráciára nevelő Settembrinivel az „odalenti" kapitalista világról, Castorp így foglalja össze zavaros erkölcsi tapasztalatait : „Gazdagnak *kell* lenni odalent . . . mert föltéve, hogy valaki *nem* gazdag vagy megszűnik gazdagnak lenni — akkor jaj neki . . . Magam is, aki pedig otthon vagyok odalent, többször megütköztem rajta, amint utólag látom, noha személy szerint nem szenvedtem miatta . . . Milyen kifejezést is használt ön — flegmatikus és? És erélyes! Nem bánom, de mit jelent ez? Azt, hogy kemény, hideg. És mit jelent az, hogy kemény és hideg? Azt, hogy kegyetlen. Kegyetlen a levegő odalent, könyörtelen. Ha az ember így fekszik itt és messzi-

ről nézi, iszonyodik tőle." Settembrini azonban mindebben csak érzelgősséget lát, amelyet át kell engedni az „élet lógósainak". Ő a haladást éppen „sans phrase"* hirdeti, önkritika, meggondolások és fenntartás nélkül és ezért — távol minden személyes érdekeltségtől — a kapitalista rendszer kritikátlan szószólója. De éppen ezért átütő erejű szellemi fegyverek híján áll Naphta antikapitalista demagógiájával szemben. Ezzel találó jellemzését kapjuk az átlagos modern demokratizmus középponti gyengéjének a reakciós-antikapitalista demagógiához képest. Thomas Mann azonban egyúttal ragyogóan föltárja Castorp határozatlan és tettre gyáva lényét, a tiszta negativitást a „római úr" hasztalan ellenállásában. Megmutatja nekünk ennek az újnémet-polgári pszichének belső társadalmi mechanizmusát is a *Varázshegy* hősében. Ezt mondja Hans Castorpról:

„Az ember nemcsak a maga személyes életét éli különálló lényként, hanem, tudatosan vagy tudattalanul, egyben koráét és kortársaiét is, s még akkor is, ha létezésének általános és személytelen alapjait feltétlenül adottaknak és magától értetődőeknek tekintené, és ha éppoly távol esne tőle az az ötlet, hogy bírálja őket, mint amilyen távol a jó Hans Castorptól valóban esett, nagyon könnyen megeshetik mégis, hogy jó erkölcsi közérzetét annak fogyatékosságai miatt homályosan megcsorbítottnak érzi. Az egyes embernek sok minden lebeghet a szeme előtt, egyéni szándékok, célok, remények és kilátások, amelyek mind magasabb fokú erőkifejtésre és tevékenységre ösztönzik; ha mindaz, ami személytelenül él az ember körül, ha az idő maga minden külső sürgés-forgása mellett alapjában véve híján van a reményeknek és kilátásoknak, ha titkon a maga reménytelenségében, kilátástalanságában, tanácstalanul tekint az emberre, s üres némasággal felel arra az akár tudatosan, akár tudattalanul felvetett, de valahogy mégis csak felvetett kérdésre, hogy mi a végső, egyénen túli, feltétlen értelme minden erőlködésnek és tevékenységnek, úgy e tényállás éppen a becsületesebb emberek esetében csaknem elkerülhetetlenül egy bizonyos bénító hatást gyakorol, amely aztán lelki-erkölcsi területekről egyenesen utat találhat az egyén fizikai és organikus részeihez is. Hogy az ember jelentős, a magától nyújtott dolgok mértékét túlhaladó teljesítményre kedvet érezzen, anélkül, hogy az idő kielégítő választ tudna adni arra a kérdésére, hogy: miért teszi ezt? — ehhez vagy olyan erkölcsi magány és közvetlenség kell, amire ritkán akad példa, és ami hősies természetet követel, vagy nagyon robusztus életerő. Hans Castorp esetében nincs szó sem az egyikről, sem a másikról, így mégiscsak középszerű ember volt, igaz, hogy e szónak igen tiszteletre méltó értelmében."

A regényben — Mann elmélkedései meglehetősen az elején állnak, és az épp mérnökké lett diák előéletére vonatkoznak — ezeknek az elérésre méltó céloknak a híján létrejött közepesség, persze itt sem minden halk irónia nélkül, még „igen tiszteletre méltó" lehet. De ha a Castorp-típus népe sorskérdései előtt áll, úgy a minőségileg megváltozott helyzettel az értékelésnek is döntően át kell alakulnia: az a tiszteletre méltó középszerűség, hogy elsüllyed a tétlenségben, hogy semmilyen döntésre nem képes, hogy Settembrinivel rokon-

* *frázisok nélkül*

szenvezik, de eszmeileg tehetetlen a Naphta-féle demagógia ellen, történelmi bűnné válik. Mert bármily becsületesen törekedhetik is a „római úr" arra, hogy „az emberi nem becsületét kiverekedje", mégis alulmarad, és együtt táncol azután a körben a fasiszta hipnózis által akaratuktól megfosztott bacchánsokkal. És egy hajszálon múlt, hogy ez a körtánc nem vált az egész civilizáció haláltáncává.

Ha tehát Thomas Mann Cornélius professzorban, Hans Castorpban, a „római úrban" valóban megtalálta volna a német polgárt, jobban mondva, ha keresése kielégült volna abban, hogy mesteri portréit rajzolja meg bennük azoknak a németeknek, akik a hitlerizmust eltűrték, sőt akik „katonaként és derekasan" részt vettek lelkiismeretlen hódító háborúiban és kultúragyilkos rablóhadjárataiban, úgy életműve végkicsengése a legmélyebb pesszimizmus volna, ami valaha is áthatotta egy német költő alkotását.

Ezért nem véletlen, hogy a Hitler-uralomnak, a német nép fasiszta elfajulásának éveiben Thomas Mann megírta egyetlen nagy történelmi jellegű művét, a *Lotte Weimarban*t. Goethe óriás-alakjában, a weimari Liliput Gulliverjében, szakadatlanul veszélyeztetett, de önmaga által állandóan megmentett intellektuális, művészi és erkölcsi tökélyében Thomas Mann azt a legmagasabbrendű megtestesülést ábrázolja, amelyet a német polgárság haladó erői valaha is elértek. Miután Goethet a német írók és tudósok évtizedekig a divatos obskurantizmus cinkostársává hamisították, Thomas Mann megtisztítja arcát a reakciós szennytől; mialatt a német polgárság a legmélyebbre alacsonyodott, és belegázolt egy részegítő barbarizmus véres posványába, itt egy kép keletkezik legmagasabb lehetőségeiről, alapjaiban problematikus, de alapjaiban igaz és előremutató humanizmusáról.

Csak meghatódott tisztelettel és elragadtatott szeretettel állhatunk e hatalmas műremek előtt; becsület-mentő mű ez Németország legiszonyúbb önlealázása idején. De Thomas Mann Goethe-regénye több mint vigasztaló ének egy nép számára, amely nihilista mámorában a fasizmus szakadékába vetette magát. E könyv a múltba nyúl vissza, hogy egy világos jövőt mutasson; a legmagasabb tökéletesség költői felmutatása, amely a német polgári világ számára mindezideig megadatott, egyúttal intő szózat is, hogy ébressze fel betemetett, eltévelyedett, elvadult lehetőségeit, egy, az ősi erkölcsi optimizmus pátoszával telített intő szózat ez, hogy ami egykor lehetséges volt, egyszer ismét valósággá válhat.

Ez a felfogás semmit sem magyaráz bele Thomas Mann Goethe-regényébe. *Goethe mint a polgári korszak reprezentánsa* című fontos esszéjének végén ezt mondja Thomas Mann:

„A polgár elveszett és elveszti kapcsolatát az újonnan föltörő világgal, ha nem tudja magát rávenni arra, hogy azoktól a gyilkos kedélyességektől és életellenes ideológiáktól elváljon, amelyek még uralkodnak rajta, és bátran a jövő mellett tegyen hitet. Az új, a szociális világ, a szervezett egység- és tervvilág, amelyben az emberiség az embert állattá aljasítótól, szükségtelen, az ész becsületérzését megsértő szenvedésektől megszabadul, ez a világ el fog jönni, és annak a nagy józanságnak a műve lesz, amely mellett ma már minden számbajövő, minden rothadt és kispolgárian fojtott lelkiségtől idegenkedő

szellem hitet tesz. El fog jönni, mert egy külső és ésszerű, az emberi szellem elért fokának megfelelő rendnek meg kell teremtődnie, vagy rosszabb esetben erőszakos forradalom által létre kell jönnie, hogy ezzel a lelkiség ismét életjogot és emberileg jó lelkiismeretet nyerjen. A polgárság nagy fiai, akik a szellemibe és polgárfelettibe nőttek át, tanúi annak, hogy a polgári létben határtalan lehetőségek rejlenek, önmaga korlátlan felszabadításának és legyőzésének lehetőségei. Az idő felszólítja a polgárságot arra, hogy emlékezzék ezekre a veleszületett lehetőségeire, és szellemileg és erkölcsileg határozza el magát mellettük. A hatalomra való jog attól a történelmi megbízatástól függ, amely hordozójának az ember érzi és érezheti magát. Aki megtagadja e megbízatását vagy nem érett meg rá, annak el kell tűnnie és le kell lépnie, le kell mondania egy olyan embertípus javára, mely szabad azoktól az előfeltételektől, megkötöttségektől és megrozsdásodott érzelmi bilincsektől, amelyek — olykor félnünk kell ettől — az európai polgárságot alkalmatlanná teszik arra, hogy államot és társadalmat átvezessen egy új világba."

Goethe nagy alakjának művészi ébresztése tehát a jövő új útját mutatja a német polgárság számára: Thomas Mann még ma is azt a német polgárt keresi, akiben megvan az akarat és a képesség arra, hogy merészen erre az útra térjen.

Azonban Goethe egyrészt túlontúl távoli szellemi mikrokozmos, túl sok válság szakadéka választja el tőlünk, másrészt (különösen Thomas Mann mély és találó konkretizálásában) túlságosan távoli és túl kevéssé közvetlenül előttünk levő jövendőben elérhető példakép ahhoz, hogy Cornelius és Castorp számára megmutassa azokat a ma megteendő szükséges, legközelebbi lépéseket, amelyek alkalmasak arra, hogy a német polgárt önlealacsonyodása szakadékából, jogos lelkiismereti kínjaiból, önmaga-okozta kétségbeeséséből kivezessék. A közvetítések nagy ábrázolójának életművéből hiányzik egy rendkívül fontos közvetítő mozzanat. Hiányzik, mert a német polgár életéből is hiányzik, mert Thomas Mann-nak a maga kompromisszummentes művészi őszintesége sohasem engedte meg, hogy olyan képet állítson elénk, ami a német polgári valóságban nem létezik.

Ez a közvetítő mozzanat hiányzik a *József*-ciklus regényeiből is, és ezért nem beszélünk itt róluk gondolati és művészi gazdagságuk ellenére sem részletesen. Thomas Mann világának úgyszólván minden emberi és erkölcsi motívuma továbbfejlődik, magasabbra nő itt. Különösen érdekes a magába néző individualizmus belülről való túlhaladása, a „tartás" belső lényegtelenségének új szempontokból kiinduló bírálata, egyszóval a Thomas Mann-teremtette régi világ szinte összes motívumainak emelkedettebb színvonalról történő elemzése, és egyúttal egy olyan új társadalmi morál csíráinak megmutatása, amelyeket Thomas Mann máskor, mint láttuk, követelésként szegez kora polgáraival szembe. Mindez és még sok más szempont nagy fontosságot nyerne, ha tanulmányunk a végérvényes összefogás és mindenre-kiterjedés igényével lépne fel. E sorok azonban, melyek Thomas Mann élete munkájából csak egy szempontot — persze szerintünk központi, vezérlő szempontot — óhajtanak kiemelni, be kell, hogy érjék ezzel a futólagos utalással.

A különben oly gazdag német nyelvnek arra, amit most akarunk mondani

— jellemző módon — még szava sincs. A franciák a burzsoá ellentéteként a citoyenről, az oroszok a grazsdanyinról beszélnek. A szó hiányzik, mert a német történelem mindmostanáig nem termelte ki magát a típust. Még Thomas Mann szép *Platen*-esszéjében is a harcos citoyen csak egész epizódikusan, a periférián jelenik meg, és egy ízben, amikor párhuzamot von Goethe és Schiller között, Mann arról beszél, hogy az utóbbi „kidomborítja saját természete franciaságát". Ismét Thomas Mann kompromisszummentes valóságszeretetének, a német néplélekkel való mély összeforrottságának a megnyilvánulása, hogy Schillerről így beszél, Schillerről, akinek a művészetért vívott heroikus-önemésztő küzdelmével senki sem érzett oly igazán egyet, és senki sem ábrázolta azt oly gyengéd plaszticitással, mint ő a *Nehéz órán* című novellában. Ha tehát ez a rés megmarad — éspedig egy a német múltban végzetessé vált, és a német jövő számára bizonyára romlást hozó rés — akkor ennek végső oka nem Thomas Mann személyiségének korlátjaiban rejlik, hanem a világban, amelynek tükrévé lenni elhivatott.

A legnagyobb igazságtalanság volna azt állítani, hogy Thomas Mann ezt a problémát nem látja! Sőt, még hozzá kell tenni: ha e fáradhatatlan és hasztalan keresésből áll egész alkotói életének pátosza, ha e keresésben egy minden elért eredménnyel szembeni fausti elégedetlenség jut kifejezésre, úgy mindez — persze sokáig tudattalanul — a *német citoyen*, a citoyenségnek megfelelő német szó, fogalom és lét keresésén, az igazi polgárság keresésén alapul.

Settembrini tehetetlen Naphta szociális demagógiájával szemben, mert csak epigonja az igazi citoyennek. Robespierre és Saint-Just, Büchner vagy Heine a valóban szabad polgári demokráciát, a ténylegesen végigvitt demokráciát sohasem kapcsolta össze a kapitalista fölső rétegnek és e réteg egoista, gyakran reakciós és nemzetellenes érdekeinek védelmével. Thomas Mann sem. Hiszen alkotása a hagenströmi lényeg elutasításával kezdődik meg, és Castorpnak a kapitalista élet kegyetlenségével és embertelenségével szemben érzett szorongásáig fokozódik. Mint művész, mint kultúrkritikus Thomas Mann teljességgel átlátja Settembrinijének szellemi-politikai korlátait.

Sőt, mint láttuk, még sokkal tovább megy: a szocializmus mellett, mint a — keresett — polgár jövőbeli feladata mellett vall hitet. Ha tehát a fasiszta reakcióval nem tud egy megformált citoyen-pátoszt szembeállítani, úgy a hibaforrás nem őbenne rejlik, hanem a német polgár 1848 óta végbement fejlődésében. Ezért kereste Thomas Mann, amióta a demokrácia felé fordult, a munkásokkal való együtthaladás útját. Éspedig nemcsak mint átmeneti parlamentális koalíciót, hanem mint szövetséget a német élet, a német kultúra megújítására. Ezt írja: „Amire szükség volna, ami végérvényesen német lehetne, az egy szövetség és szerződés a konzervatív kultúreszme és a forradalmi társadalmi gondolatok, hogy kiélezetten fejezzem ki magam: Görögország és Moszkva között — már egyszer megkíséreltem ezt kiélezetten kifejezni. Azt mondtam, csak akkor állnak majd jól a dolgok Németországban, és csak akkor fogja magát Németország megtalálni, ha Karl Marx olvasni fogja Friedrich Hölderlint; egyébként olyan találkozás ez, amely útban van a megvalósulás felé. Elfelejtettem hozzáfűzni, hogy az egyoldalú tudomásulvétel szükségszerűen terméketlen maradna."

Ez valóban jelentős kultúrprogram a német polgár számára. Mert azt hisszük, Hölderlin neve itt nem véletlenül képviseli a német költészetet, nem olyan helyet foglal el, amelyen egy más, tetszés szerinti német költő, például Mörike állhatna, bár Thomas Mann e gondolat kezdősoraiban Hölderlint, Görögországot és a konzervatív kultúreszmét egysorba állítja, elfeledkezve arról, hogy a görög polis-polgár a citoyen ősképe, hogy Hölderlin a legnagyobb német citoyen-költő volt, és mindkettő mérföld-messze állott a német „konzervatív kultúreszmé"-től. Ebben az összefüggésben nagyon kevés múlik azon a filológiai kérdésen is, hogy vajon a valódi Marx olvasta-e ténylegesen Hölderlint (tudomásom szerint igen), hanem, hogy Németország heroikus, noha gyér, és az utólagos reakciós hamisításoktól eltemetett igazi demokratikus hagyományai milyen mértékben voltak, és mindenekelőtt: lesznek olyan elevenek a munkásságban, mint annak idején Karl Marxban és Friedrich Engelsben voltak. A német nyomorúság közös bélyege a polgárságon csakúgy, mint a munkásságon, hogy Marx és Engels mostanáig nem váltak a német nemzet kultúrtulajdonává, mint ahogy Lenin és Sztálin Oroszországban a kultúrának is nemzeti alakjaivá lettek. Németország jövő fejlődése, jövendője, újjászületése messzemenően attól függ, hogy mennyire fog a német munkásoknak és polgároknak sikerülni a történelmükben meglevő szabadságszerető és haladó tartalékokat az eljövendő nemzeti élet érdekében mozgósítani, milyen mértékben fog a — korábban Thomas Mann által is helyesnek elismert — Goethe—Schopenhauer—Wagner—Nietzsche-féle fővonal helyébe, melynek utolsó három tagjára a fasizmus joggal emelt igényt, a Lessing—Goethe—Hölderlin—Büchner—Heine—Marx-vonal lépni. Thomas Mann Goethe-képe egy ilyen forradalmi átváltozás sokat ígérő kezdete.

És ez nem véletlen. Itt sajnos túlontúl keveset beszélhettünk a Thomas Mann-i életmű sajátos művészi oldalairól; feltételeztük, hogy rangjához nem fér vita, és csak egyes, persze fontos mozzanatokat emeltünk ki, hogy a német sors-út döntő szakaszait megvilágítsuk. Most még hadd utaljunk egy mozzanatra. Thomas Mann-nak a német irodalom legjobb múltjával való rokonsága a mi gyér számú célzásainkból is kitűnt. Thomas Mann szerepe azonban még tisztán irodalmi értelemben is túlmegy ezen. Elsősorban ő az, akinek a közvetítése révén a német kultúra magábaszívta az orosz irodalmat, ahogy elsősorban Goethének köszönhető, hogy Shakespeare-t a németek a magukénak mondhatják. Ez az elsajátítás mindkét esetben túlmegy a pusztán irodalmi jelentőségen. A *Tonio Kröger* híres párbeszédében, amely az életről és az irodalomról szól, Thomas Mann jelzi ezt a motívumot: utal arra, hogy Oroszország „szent irodalmá"-ban nem léteznek a művészet és élet ellenséges szembeállásának azok a konfliktusai, amelyek az ő ifjúkori művét megtöltik. Miért? A válasz világos: mert az orosz irodalom valóban az orosz nép lelkiismerete, az orosz grazsdanyin-szellem hangja volt, a dekabrista fölkeléstől az októberi forradalomig, és ezen túl napjainkig, mert a nagy orosz realizmus története Puskintól Gorkijig mélyen — és persze bonyolultan, nem mindig egyenesvonalúan — összeszövődött az orosz nép szabadságharcaival. És a német ideológiai fejlődés számára tanulságos, bár egyben megszégyenítő is az a tény, hogy klasszikus filozófiája a polgári hazában a semmibe vész, és végül

is egy reakciós ideológiában csúcsosodik ki, míg Hegel és Feuerbach Oroszországban, és csak Oroszországban, haladó követőkre, kritikusokra és továbbfejlesztőkre talált.

Hogy Thomas Mann a német irodalom legjobb régi hagyományait folytatni tudta, hogy formaadása sohasem volt a költői teljesség helyett dekadens felbomlás, deklamáló szavalás, pusztán dekoratív leíró-virtuozitás, áltudományos enciklopédizmus veszélyének kitéve, azt nem utolsósorban annak a körülménynek köszönheti, hogy esztétikai-etikai látóköre Goethét és Tolsztojt egyaránt átfogta, hogy mint író sohasem volt modern a szó dekadens értelmében.

Thomas Mann műve a világnézettől a tisztán irodalmi forma-adásig a haladó szellem egyetlen áramlása. Amit már megalkotott, és amit — reméljük — még meg fog alkotni, túlbecsülhetetlen szerepet játszik majd a német szellem újjászületésében. Még ma is a polgárt keresi. Mert a német polgár még nincs meg, és nem is lesz meg, amíg a citoyenséget, a grazsdanyinságot meg nem találja a lelkében. Ebben a keresésben döntő szerep jut Thomas Mann-nak. Minden tisztelője mélyen meg van győződve arról, hogy a polgár nyomait kutatva sohasem fog e keresésben megszűnni fausti szelleme, hogy a reakció ördögének mindig Faust szavaival fog felelni:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Dass ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuss betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!

Ha egyszer heverőre dőlnék megnyugodva,
azonnal érjen el a vég!
Ha meg tudsz hízelegve csalni,
hogy tessen ön-ábrázatom,
ha be tudsz gyönyörökkel csapni,
az legyen utolsó napom!

(Eörsi István ford.)

1945

I

Thomas Mann *Faust*-regénye a *József*-regények ciklusával teljessé teszi az író nagyszerű öregkori művét. Monumentális rekapitulációja, rendszerezése ez valamennyi ifjúkori témájának. Csak éppen az etüdökből, capricciókból és szonátákból itt szimfóniák lettek. Ez a döntő formai változás azonban igazán jelentős művészeknél sohasem pusztán formai kérdés. Ellenkezőleg: a formai kérdések, a szimfónikus komplikációk és szintézisek az eredeti motívumok költői tartalmának kiszélesedéséből, általánosításából és elmélyüléséből adódnak. Belső logikájukat, az ábrázolt emberek és viszonyaik, sorsuk egyetemességére irányuló tendenciáját az ábrázolt kölcsönhatások növekvő formai egybefonódása diktálja.

Hogy Thomas Mann-nak ezt a fejlődését milyen kevéssé lehet pusztán formai oldalról megérteni, elindulása mutatja. Mindjárt kezdetben nagy egyetemes regényt ír, a *Buddenbrook-család* történetét. Bizonyos értelemben itt már a kapitalista társadalmon gyakorolt kritikájának minden későbbi motívuma felcsendül. De ez az első regény — még több későbbi novellával összehasonlítva is — sokkal kevésbé sűrített, sokkal kevésbé többszólamú.

Thomas Mann fejlődését, amely tetőpontját a *József*-ciklusban és a *Faust*-regényben éri el, erről az oldalról kell vizsgálnunk. Egészen különleges mű ez. Különlegességét keletkezési kora, az imperialista korszaknak és sajátos német változatának kultúrája szabja meg.

Thomas Mann fejlődésének általános menete érdekes párhuzamban, és egyúttal ellentétben van Goethéével. Arról van itt szó, hogy két egyetemességre teremtett írónak, kik mindketten átéltek a világ egész arculatát megváltoztató átalakulásokat, hogyan sikerült az itt felvetett problémákkal való vívódásukban az igazi egyetemességig felfejlődni. Az ilyen fejlődés még világirodalmi jelentőségű íróknál sem magától értetődő; a legnagyobb ritkaságokhoz tartozik. 1848 válsága csak komorrá tette Balzac utolsó alkotásait; egy hasonló elkomorodás Dickens későbbi alkotását elmélyítette ugyan, és megedzette társadalomkritikáját, anélkül azonban, hogy ez a jelzett következményekkel járt volna. És a társadalmi ellentétek állandó kiélesedése Tolsztoj alkotásának talaján ugyan nem tette problematikussá eredeti epikai monumentalitását — mint G. Kellerét a *Martin Salander*ban — de őnála sem hozta magával a fiatalságában ábrázolt szellemi és művészi motívumok egyetemleges kiteljesedését és összefogását.

Ez jellemzi azonban mind Goethet, mind Thomas Mannt. És ha két nagy író képvisel ily igen ritka fejlődési típust, akkor biztosra vehetjük, hogy itt mind a kettőnél mélyebb megértésükhez vezető probléma rejlik.

Persze eltorzítanánk a problémát, ha ezt az elvontan általános párhuzamot ebben az elvontságában közvetlenül akarnók konkretizálni. Mert a fejlődés ily hasonlóságának szellemi-erkölcsi-művészi alapja a párhuzamosság, csak egyik komponense, de semmiképpen Goethe és Mann szellemi és alkotó egyéniségének apriori „szerkezete". E „szerkezet" sokszoros és sokszorosan átalakító megrázkódtatásnak volt kitéve, míg az öregkor egyetemességét elérte, s a lényegbevágó megrázkódtatások a kor nagy eseményei voltak. És habár emellett döntőnek értékeljük Goethe és Mann veleszületett, és önnevelés révén szerzett lelki-szellemi-művészi egyéniségét — és tanulmányaim remélem megadták ez értékelés alapját — ez mégis csak egyik komponens a kor nagy ember-átalakító eseményekkel való kölcsönhatásban. Ez a kölcsönhatás határozza meg a különbséget a párhuzamon belül, vagy talán jobban közelíti meg a valóságot: ez határozza meg a konvergencia döntő tényezőit az ellentétességen belül.

Goethe maga mondta ki egy Reinhard grófhoz intézett levelében, hogy érett korában szakadatlanul vívódott a francia forradalom problémáival. Azt hiszem, e kijelentést még általánosabbnak kell felfogni szószerinti formulázásánál. Goethe viharos ifjúsága a francia forradalom előkészítő korszakának atmoszférájában játszódik le. A forradalom bekövetkezése, eseményei meghatározzák férfikora utópikus reményeit a társadalom és benne az ember átalakulására. A kontinentális Európa forradalom utáni fejlődése a polgárság utolsó „hősi korszaka", a napóleoni rezsim összeomlásának kontrasztáló fényében: ez öregségének társadalmi-emberi alapja, amelyben ugyan a jelent illető lemondás a bázis és az előtér, amelynek középpontjában azonban mégis egy optimista perspektíva áll a jövőt illetőleg.

Az alapvető szellemi és történelmi magatartás e fejlődésének Goethe-stílusában az elvontság fokozódása felel meg. Az aggkori művek egyre jobban megtelnek súlyos gondolatokkal, és ennek a szellemi gazdagságnak művészi hordozója egyre artisztikusabb lesz; a kritika és utópikus reménység, a jelent vádoló rezignáció, és az emberiség fejlődésébe vetett optimizmus közötti feszültség szakadatlanul nő, egyre nehezebben hidalható át művészileg. Ezért beszélnek sokan — nagyon igazságtalanul — az öregedő Goethe hanyatló művészi erejéről.

Thomas Mann-nál a történelmi folyamat sok tekintetben párhuzamos, lényegében azonban egészen ellentétes ezzel. Elindulását az imperialista Németország „hatalomvédte bensőségének" fojtott levegője határozza meg. Férfikorának nagy élménye ifjúkori világának és világnézetének válságosra fordulása, a szakítás ennek az ifjúkornak politikai nézeteivel. Öregkorát a fasizmus elleni szakadatlan közírói küzdelem tölti ki. Míg tehát Goethe életművének — ugyancsak végigfutó — típusai, éppen felfogásuk elmélyült történelmisége következtében, egyre erősebben az absztraháló művészi stilizálás tárgyaivá lesznek, ugyanez a fejlődés Thomas Mann-nál egy más korban, mikor az imperialista háborúk és a fasizmus foglalják el azt a helyet, amely Goethénél a francia

forradalmat és Napóleont illette meg, egészen más következményekkel jár: a konkrét költői meghatározások, mindenekelőtt az ábrázolt emberek társadalmi, történelmi vonatkozásainak gazdagodásával.

Látjuk: a polgári társadalomban élő ember sorsfordulói határozzák meg a legnagyobb német polgári írók alkotói útját. Az ember gazdaságilag megalapozott társadalmi-erkölcsi megújhodásának és felszabadulásának utópikus reménye adja meg a goethei *Faust* égi jeleneteinek költői hitelét. Mindeme alapok megingásának és aláásottságának élménye határozza meg Mann *Faustus*-regényének tragikus atmoszféráját.

Ez a párhuzamosság, amely művészileg ellentétesség, komponensévé válik, határozza meg mindkettőjük sajátos viszonyát a kor irodalmi áramlataihoz. Goethét és Thomas Mannt egyaránt jellemzi, hogy egyfelől nem zárkóznak el egyszerűen az új tendenciák elől, másfelől azonban nagyon kritikusan állnak velük szemben. Mindketten az emberi viszonyok totalitására irányítják tekintetüket, az emberiség haladására, amelyet természetesen mindketten megnyilatkozásaiban ellentmondásosnak fognak fel. Ebből az alapmagatartásból mindkettőjüknél finom fogékonyság áll elő aziránt, hol és mennyiben mutatkoznak a művészi újítások mögött ilyen reális változások az emberekben és viszonyaikban, azok meghatározottságaiban. Ugyanekkor pedig kritikus magatartás jön létre minden tendenciával szemben, valahányszor az új művészet artisztikusan szentesíti a társadalmi-történelmi valóság felületes, esetleg éppenséggel reakciós reális áramlatait. Goethe viszonya a romantikához nagyon világosan kifejezi ezt a magatartást. És Thomas Mann, aki sok modern törekvés iránt nagy fogékonyságot mutat, ugyanekkor a „szellem- és értelemellenes mozgalmak" kimondott ellenfele; világosan látja, „hogy az »irracionális« divattal gyakran olyan vívmányok és elvek feláldozása és rakoncátlan félredobása jár, amelyek nemcsak az európait teszik európaivá, hanem az embert is emberré". E magatartás stílusbeli következményeiről később kimerítően beszélünk.

Mikor e párhuzammal kapcsolatban akkora súlyt vetünk a kortól függő stílusproblémák ellentétességére, újra felvetődik a párhuzam jogosságának kérdése. Ez nemcsak Goethének Thomas Mann fejlődésében játszott döntő szerepén alapszik, gyökerei mélyebbre nyúlnak. Mikor Thomas Mann azon van, hogy az őt kezdettől fogva foglalkoztató problémákat egyetemes szintre emelje, a *Wilhelm Meister* és *Faust* goethei egyetemessége döntő fontosságúvá lesz.

Ez sem formailag értendő. A *József*-regényeknek formailag, még ha a formát a lehető legtágabb értelemben vesszük is, semmi közük a *Wilhelm Meister*-regényekhez. Még kevesebb köze van a *Faust*-regénynek — a címben rejlő tudatos célzás, és a problémában, az egyes motívumokban feltalálható erős kapcsolatok ellenére — Goethe világköltemányéhez. Itt inkább belső fejlődési párhuzamosságról van szó, amelynek az imént felmutatott társadalmi, történelmi különbségek miatt formai ellentétként kell mutatkoznia.

De hát miben áll akkor ez a párhuzamosság? A *József*-ciklusban, abban, hogy a kettőjük ifjúkorában szubjektivisztikusan, lírailag egymotívumúan és — az akkori világnézeti fejlődésnek megfelelően — többé-kevésbé „időtlenül",

azaz történelemfölöttien, pszichológiai-erkölcsi síkon, tehát zárt formában felvetett problémák most történelmi konkrétséggel, társadalmi általánosítással és ezért szimfónikusabban, többszólamúan jelentkeznek. Persze a különbségek itt is nagyon jelentősek: *Werther* elgondolásában és kivitelében sokkal tudatosabban társadalmi a *Tonio Krögern*él. Ennek ellenére világosan láthatók a párhuzamos vonalak, amelyek egyfelől *Werther*től *Wilhelm Meister*hez, másfelől *Tonio Krögert*ől a *József*-ciklushoz vezetnek.

Hogy József alakja Tonio Kröger folytatása, tudtommal első ízben Slochower mondta ki. Nincs terünk itt ennek kimerítő elemzésére. Elég arra utalnunk, hogy József alakja Tonio Kröger (és Thomas Mann világában annak testvérei) lelki, erkölcsi problémáját fűzi tovább, de a művészi létre való közvetlen vonatkozás nélkül. Helyesebben: a művészet és az élet ellentéte, amely a Tonio Kröger-problematikát még egészen betölti, itt egyrészt úgy jelenik meg, mint az élettel szemben való meghatározott sajátos magatartás, melyből adott szubjektív és objektív feltételek között művészet keletkezhet, másfelől ez a magatartás általános emberi fogalmazásban, társadalmi feltételekre visszavezetve, a polgári társadalom központi problémájaként jelentkezik. Ugyanez a fejlődés Goethénél is látható, ha a *Wilhelm Meister*t *Werther*rel, *Tasso*val ezzel a „hatványozott Wertherrel" és a *Színházi küldetés* Wilhelm Meisterével hasonlítjuk össze. Az átmenetekben is sok a párhuzamosság; a *Halál Velencé*ben Aschenbachját túlzás nélkül nevezhetjük „hatványozott" Tonio Krögernek stb.

De éppen ezek a könnyen szaporítható párhuzamok mutatják egyúttal az ellentétet. És pedig éppen a döntő kérdésben, a művészetnek az élethez való viszonyában. Goethe számára a művészet a valóság meghódításának útja, s ezért annak közvetítésével az ember egyetemes összhangjának kialakítására szolgáló eszköz. És mert ez a kérdés Goethénél kora nagy problémáiból, a francia forradalom előkészületeiből és következményeiből, a kapitalizmus fejlődéséből fakad, mert alaptendenciájában a humanizmus megőrzése és átváltozását tartalmazza e történelmi feltételek között, ebből a művészet és élet viszonyában sajátos kapcsolatok, komplexumok adódnak.

Itt ezeket csak egészen röviden sorolhatjuk fel. Mindenekelőtt: az emberi, erkölcsi „tudás" a fontos, ellentétben a kapitalista-bürokrata egyoldalúsággal, ziláltsággal és dilettantizmussal. Elsősorban arról van szó, amit Goethe Herderhez írott híres ifjúkori levelében Pindaros olvasásának hatására így fejez ki: „Ha merészen a kocsiban állasz és négy friss ló ágaskodik a gyeplőben szilaj rendetlenséggel, te hajtod őket és a kirugaszkodót, a megbokrosodottat vered és hajtod és kormányzod és fordítod és vered és visszatartod és újra hajtod, míg végre mind a tizenhat láb egy ütemre visz a célhoz — ez tudás"(Meisterschaft). Csak így érthető Werther vágya a társadalmi tevékenységre, amelyet Napóleon rosszallott, így a Tasso és Antonio közötti viszony, így Wilhelm Meister fejlődése, a művészi egyoldalúságban való elcsenevészesedés veszélye.

De Goethe átélte a művészet elszigetelődésének kezdetét is a polgári társadalomban. Kettős harcot folytatott ez ellen a tendencia ellen, amelynek objektív ellenállhatatlanságát egyre világosabban érezte: egyfelől a művészetet mint művészetet, a művészet tisztaságát a kor esztétikaellenes erőivel szemben

ezek között a körülmények között is meg kellett védeni, másfelől ugyanekkor meg kellett menteni a művészet társadalmi jellegét a közeledő elszigetelődéssel szemben. Innen Goethe állandó, egyre erősödő törekvése a — Németországban nem létező — „nagyvilág" felé. Ide torkollnak a két *Wilhelm Meister*-regény utópiái.

Thomas Mann felléptekor ez az utóbbi folyamat már lezárult; a modern művész, a modern művészet elszigetelődése a kapitalista társadalomban már befejezett tény. Különösen Németországban, ahol 48 és 71 eseményei még amaz eleven kölcsönhatás mozgási terét is megszűkítik a modern művészet és a társadalmi élet között, amely Franciaországban pl. még megvolt. Igy történik azután, hogy a fiatal Thomas Mann nem láthat kivezető utat: a „világ" ki van rekesztve művészetének köréből. Az első világháború arra az elkeseredett kísérletre bírja Thomas Mannt, hogy kapcsolódást keressen a közösség német tradíciójához, filozófiailag megalapozza és igazolja Németország és a demokratikus Nyugat ellentétét. Gondoljunk a kultúra és civilizáció, a költő és irodalmár ellentétére Thomas Mann akkori háborús írásaiban. Mindezekben azonban lépten-nyomon megmutatkozik alkotásának dialektikája is. Elsősorban a poroszság emberi ellentmondásának feltárásában, amely a *Halál Velencében* novellát a háborús írások előzetes kritikájává teszi. Ehhez járul a nyugati polgári-demokrata civilizáció jogos kritikája. Csak ezeknek az ellentmondásoknak — később kialakult — totalitása derít fényt az emberi civilizáció általános veszélyeztetettségére az imperialista korban.

Thomas Mann e fejlődését máshol már kimerítően boncoltuk. Itt csak az alkotásában jelentkező új motívumok felmutatása szükséges. Már ifjúkorában is az élet és halál szembeállítása szabja meg a mű szerkezetét, ez azonban a háborús válság előtt egyszólamú: az élet itt csak látóhatár lehet, csak tárgya egy — reménytelen — vágynak. Az igazi tartalom a halál külső és belső győzelme.

A világnézeti válság a problémák konkretizálását hozza magával. Mindenekelőtt a halál principiumáét a betegség, enyészet, szakadék, a betegség vagy enyészet iránt érzett rokonszenv formájában. A polgári társadalom elszigetelt egyénétől elindulva az élet (a világ) elérhetetlen. A fiatal Thomas Mann is látja az egészség és élet egységét a közösségben, de ez az egység nem ölt nála konkrét alakot, polarizáltan lép fel egyfelől Hans Hansen, másfelől Klöterjahn személyében. Már az ifjúkori művekben is felfedezhetők polémikusan karikatúraszerű vonások a halál híveinél (Tristan, Bajazzo), de ez a tendencia most önirónia lesz (Cornelius professzor), fantasztikus nyárspolgáriság a *Varázshegy*ben, és tetőpontját éri el a varázsló és az elvarázsolt — fasisztikus — hipnózisában (Mario és a varázsló).

Nem lehet itt feladatunk, hogy ezt a fejlődést boncoljuk. Utalásaink csak azt akarták megmutatni, hogy a nevelési regény szerves csúcsként nő ki Thomas Mann fejlődéséből. József útja az elzártságtól az emberi, társadalmi közösséghez vezet. De Thomas Mann már sokkal előbb — és nem véletlenül — Goethéről beszélve úgy határozta meg a nevelési gondolatot, hogy „hidat és átmenetet alkot a személyes emberi bensőség világából a társadalmiság világába." Ez az út a tiszta — és mind a fiatal Józsefnél, mind az ifjú Thomas

Mann hőseinél, a narcizmusig menő — önszemléletből a társadalmi aktivitáshoz vezet. Csak ez győzi le az enyészetet, betegséget és halált az egészség és élet jegyében.

A nevelési regény színtere a bibliai monda Egyiptoma. Ezzel mentesíti magát Thomas Mann a jelen közvetlen társadalmi rajzától. Ez a nevelési regény szempontjából már azért is fontos, mert — mint más helyen már kimutattuk — Thomas Mann, a költő határozottan utópiaellenes érzelmű, éles ellentétben a *Tanulóévek* utópikus befejezésével, a *Vándorévek* egész elgondolásával. De a történelmi tárgyválasztás (akárcsak az utópia) igazi költőknél a jelenkor valóságos és lényeges objektív meghatározásainak arányait is fejezi ki. Ime Egyiptom : a halál országa. Könnyed, fenntartásokkal tele, érzelmi hangsúlyú iróniával festi Thomas Mann Egyiptom társadalmi-világnézeti válságát, József nevelésének hátterét, hajtóerejét. A halálnak ebben az országában egyfelől — nagyon különféle hangsúlyú — élettől elforduló dekadenciát látunk Peteprénél és az ifjú Fáraónál ; jóságot látunk, elmét, emberiességet, igazságosságot, de mindig a tehetetlenség különböző formáiban. Másfelől az enyészet a maga leghamisíthatatlanabb formáiban jelentkezik : mint Bechnekes főpap udvaronci, macchiavellisztikus, obszkurantisztikus fanatizmusa, mint a halál országának csiszolt felszíne mögött rejtőzködő barbár szenvedélyek felszabadultsága Petepré feleségénél. Eni sorsa ugyan egyénileg nézve megindító, ugyanakkor azonban emberileg egyéniesített képe a fasizmus keletkezésének. Groteszkül jelentkezik mindkét szélsőség a két ellentétes törpében.

Ebben a világban játszódik le József nevelése. Igaz, hogy már családjában, Palesztinában elkezdődött. Mann ábrázolása mindkét esetben a jelenre is vonatkozik. Szellemes iróniával hintázik a mondabeli „egykor", a „soha és mindig" és a jelenre való mély emberi viszonyulás között. Mert ha ez nem volna, miért beszélné el olyan kimerítően a mondát? Hiszen Thomas Mann ugyancsak ironikusan és sok fenntartással energikusan előtérbe állítja az elbeszélő egyéniségét és stílusát. Ez a viszonyulás éppen Tonio Kröger és József belső azonosságában van, de egy nagyobb, sokkal tudatosabb, mélyebben emberi történelmiség keretében. A kiindulási pont a hős tehetséges és tetszelgő bezártsága a maga álomvilágába : az a képzelgése, hogy mások jobban szeretik őt önmaguknál. Ez idézi elő az összeütközést, a regény első „vermét". A veremben határozott változás megy végbe Józseffel, aki azonban mégsem veszti el hitét ebben az ellenállhatatlanságában. Ebből áll elő bűne az Eni szenvedélyével való konfliktusban : a második verem. Teljes megsemmisülése mindkét esetben csak mások nagylelkűségének, Rubennek és Peteprének köszönhető. Ebben a kérdésben, ahol külsőlegesen nézve még célzásszerű vonatkozás sincs a jelenre, Thomas Mann a német psziché, a német hybris egy mély vonását tárja fel : éppen ez a saját belső ellenállhatatlanságba vetett hit a német összeomlás egyik fontos lelki és erkölcsi indítóoka.

József nevelése éppen ennek a magatartásnak legyőzése. Nem a kifelé fordult tevékenység önmagában döntő. Ilyen már Petepré házában is volt, de nem akadályozhatta meg a hős önhibájából bekövetkező bukásának megismétlődését, nem győzhette le típusának azt az eredeti struktúráját, hogy saját álma, a világtól való saját elgondolása hatalmasabb az objektív valóságnál.

Csak a második bukás után következik be, az ifjú Fáraó vallási forradalmával szoros kapcsolatban, a lényeges belső változás, amelyhez természetesen az is hozzátartozik, hogy az első bukás ugyancsak szoros kapcsolatban állott a vallásos-társadalmi reakcióval. Csak most vezeti az életbe a halottak birodalmát, csak most válik ügyes jószágigazgatóból egy egész nép ellátójává, forradalmi diktatórikus vezetőjévé.

Itt, ahol a német célzások talaját látszólag egészen elhagyta, lesz a regény az eddiginél is mélyebben német. Mann több ízben francia típusnak nevezi Schillert, ellentétben a német Goethével. Mint Thomas Mann-nál mindig, még ahol téved is, itt is valóságos lényegi probléma áll előttünk; mert hiszen Thomas Mann a jelenkorra vonatkozóan azonosítja a demokráciát és a politikát, úgy gondolja, hogy igazi politika csak a demokrácia talaján keletkezhet. Mindegy, hogy ezt eleinte negatív előjellel, politikamentesen, sőt politikaellenesen fogalmazta meg (innen hamis nézetei a nem politizáló Goethéről), mindegy, hogy maga a fogalmazás ebben az elvont általánosításban kiélezett, túlzott vonásokat rejt magában. Mindezek ellenére Thomas Mann itt objektíve fontos, későbbi alkotásában döntő szempontját mondta ki a jelenkor megítélésének. Ennek jelentőségét csak majd a Faust-regény elemzésénél látjuk.

Goethe azonban nem politikamentes, hanem a politika tipikusan német fajtáját gyakorolja, azt, amely nem ismeri a „lent" aktív fogalmát. Ez a tendencia először aufklärista módon jelentkezik nála, aztán a technikai-gazdasági fejlődési tényezők automatikusan döntő értékelésének értelmében. „Nem félek attól — mondta Goethe Eckermannak — hogy Németország nem lesz egységes: jó műutaink és jövendő vasutaink majd megteszik a magukét." Innen állásfoglalása a Szuezi-, a Panama- és a Duna—Rajna-csatorna ügyében, innen sok döntő mozzanat a *Faust* befejezésében.

Schillernél, mint csaknem minden német polgári demokratánál, megtalálható az a belátás, hogy a demokratikus és még inkább a forradalmi cselekvés példaképe, konkrét megtestesülése német talajon egyszerűen nem lehetséges. Így áll elő Schillernél a német életút eltorzultságának tipikus költői megtestesülése: a felülről csinált forradalom mintaszerűsége; nem véletlen, hogy a nagy jelenet Posa és Fülöp között, amelyben ez a magatartás legerősebb költői kifejezését nyerte el, német talajon ellenállhatatlan hatású. Ez a felfogás végigvonul az egész német fejlődésen. (Gondoljunk nemcsak Lassalle *Sickingen*jére, de még a politikailag radikális, a „francia" Heinrich Mann Henry IV.-jére is.) Nem véletlen tehát, nem németségéből való kiesés, ha Thomas Mannt itt Don Carlos útjain találjuk. Ez természetesen nem jelent közeledést a német valóság schilleri kifejezéséhez. Annál kevésbé, mert a közben eltelt másfél évszázad minőségi különbséget teremtett ebben a helyzetben: ami Schillernél a német elmaradottság, a demokratikus átalakulásra való objektív és szubjektív éretlenség egyszerű költői tükröződése volt, most új hangsúlyt kapott, a tömegtevékenységben, a „lentről" jövő teremtő lehetőségekben való hitetlenség hangsúlyát.

Thomas Mann fejlődése nemcsak a demokráciához vezet, hanem a szocializmus elkerülhetetlenségének elismeréséhez is. Ez a lehetőség azonban mégis életművén kívül marad. Ezt természetesen személyes fejlődése is magya-

rázza. Gyökerei azonban mélyebbre nyúlnak: Mann realizmusának legnagyobb erőssége, mint azt már többször kifejtettem, hogy csak azt ábrázolja, ami a német valóságban valóságosan és nem csupán követelésként jelen van; ezt gyökeréig ábrázolja, de nem ábrázolja előre a jövőt. Ez Mann nagy realista erőssége.

Ugyanakkor azonban ez történelmi és társadalmi látóhatárának bizonyos megszűkülésével is jár. Mert először is, bár Németországban eddig minden lentről jövő mozgalom kudarcot vallott, jövőjük kérdése ezzel még korántsem dőlt el. Másodszor pedig ezek a kudarcot vallott mozgalmak, kudarcuk minden okával együtt, szervesen hozzátartoznak a német nép arculatához. Mannnál látható ennek a helyzetnek néhány társadalmi-pszichológiai oka és sok következménye, a jelenség maga azonban hiányzik költői világképéből. Ezért játszik élete művében az egész „lent" még kisebb szerepet, mint magában a német valóságban. És ez teszi demokráciáját és szocializmusát, a kor reakciója ellen folytatott küzdelmét néha elvonttá, sőt olykor ingadozóvá és iránytalanná.

Ellene lehetne vetni ennek, hogy ezek a motívumok mind a József-téma körén kívül esnek. Erre mindenekelőtt azt lehetne válaszolni, hogy a téma — különösen olyan szervesen alkotó írónál, amilyen Thomas Mann — sohasem véletlen. A mítosz szeretetteljes, bár mindig fenntartásokkal telt ironikus kezelése arra mutat, hogy mély, a lényeget érintő rokonság áll fenn a tárgy, és Thomas Mann legfontosabb belső törekvései között. Szinte lehetetlen természetesen egy jelentős költő eredeti belső látomását utólag a műből rekonstruálni. Mégis úgy látszik, hogy a holtak birodalma, József alakja és fejlődése, valamint néhány más hős a műnek ebből az ősforrásából fakad. Ide tartozik azonban a fentről csinált forradalom is, amelynek legáltalánosabb vonásai már a mondában megtalálhatók, és melynek e mítosz légkörében magától értetődő, kizárólagos evidenciája van.

Minden itt kifejtett tehát — tudatosan — kívülről gyakorolt kritika. Ez a „kívülről" azonban lényegileg hozzátartozik ahhoz, ahogy Thomas Mann elbeszéli a mítoszt. Mert annak ily kimerítő elmondása, a történelmibe és mitikusba való mély behatolással, és e behatolás állandó ironikus megszüntetésével, egyenesen megköveteli, hogy ez a „kívülről" legyen az elbeszélés értelme, a mára való vonatkozása. Az elbeszélő mindig a jelenben él, és Mann szüntelenül hangsúlyozza is fenntartásokkal telt iróniájával ezt a vonatkozást. Ez természetesen sohasem közvetlen, sohasem allegorikus, még csak nem is szimbolikus. A halottak országa éppoly kevéssé „jelenti" Németországot, mint annakidején Cipolla Mussolinit. De az egész a maga konkrét gazdagságában — komplikáltan, mindig fenntartásos iróniával — a jelen konkrét egészére vonatkozik. Ha az elbeszélés értelme nem a jelen „tua res agitur"-ja, az elbeszélésnek nincs igazi epikai evidenciája.

Így a felülről csinált forradalom esetében sem. Itt is fontos rokonságot látunk Goethe fejlődésével, ugyanakkor még fontosabb eltéréseket tőle. A nevelés dialektikája mindkettőjüket kivezeti a pusztán személyes élet „kisvilágából" a „nagyvilágba", a társadalmi életbe. Mindkettőjüknél — már kimutatott okokból — a „nagyvilág" egyúttal a „fenti" világa. Ez a „fent" ugyan *mindenkiért* való munkát jelent, de sohasem *maguknak a tömegeknek* teljesítményét,

cselekedetét, és ezért sohasem jelent kölcsönhatást a tömegekkel, belső viszonyt a tömegekhez. József, a „gondviselő", a „fentről" csinált forradalom győzelme után is éppoly elszigetelt marad társadalmilag, mint a tragikusan elbukó marquis Posa. Akármennyire telik is meg József nevelése szociális tartalmakkal, mégis csak pszichológiai és erkölcsi nevelés ez a szociálishoz. Míg azonban ily módon Goethe számára legalább a valóságos „nagyvilág" utópikus követelésének képe áll elő, nevezetesen a *Faust* végén éppen a szabad nép utópikus perspektívájával, ez a „nagyvilág" Thomas Mann-nál önmagát szünteti meg. Itt válik éppen helyes magvát illetően döntővé Thomas Mann-nak az a tétele, hogy a politika egyenlő a demokráciával. Mert az igazi „nagyvilág" eszerint csak demokratikus lehet. Ahogyan tehát a felülről csinált forradalmat a *József-legendá*ban merőben esztétikailag a monda alapozza meg, mint egyedül lehetségest, a tárgynak ez a struktúrája fontos következményekkel jár. József megváltozása, nevelése nem más, mint pszichológiájának, erkölcsiségének, magatartásának társadalmivá válása. A tevékenységet, az ebből a nevelésből fakadó hatásokat ragyogóan festi az író. Objektíve ábrázolt igazi „nagyvilág" azonban nem áll elő a műben, mint még a *Wilhelm Meister*ben és a *Faust*ban, ahol a fentebb jelzett végső perspektíva az egész műre visszahat. Mann-nál csak az ő „kisvilága" kap új — rendkívül fontos — lelki és erkölcsi meghatározottságokat.

2

A „kisvilág" viszonya a „nagyhoz" a *Faust*-regény központi kérdése. Aki a József-legendát illetően kételkedne a „nagyvilág" említett hiányában, mert a legenda Józsefe és a legenda Fáraója számára társadalmi tevékenységük akkor a „nagyvilágot" jelentette, arra hivatkozhatna, hogy ennek tagadása csak a jelenre való vonatkoztatás által válik lehetségessé, hogy az általunk kifejtett fordulat csak a jelenre való vonatkoztatás által jön létre. Ez azonban — művészileg is — elkerülhetetlen. Éspedig azzal a sajátos közvetítéssel, hogy a „nagyvilág" lehetősége itt az alkotói folyamat jelenében döntő szerepet játszik. A Posa szerep, a felülről csinált forradalom Lassalle *Sickingen*jében — művészileg is — sokkal anakronisztikusabb, mint Schillernél magánál. Thomas Mann Faustusát mármost egyfelől jellemzi és igazolja, hogy a 48 előtti Németország tényleg nem hozott létre autochtón demokratikus „nagyvilágot", úgyhogy annak hiánya történelmi és ezért művészi hitelességgel bír. Másfelől azonban hiányzanak ebből a világból mindazok a kísérletek, amelyeket egy demokratikus „nagyvilág" megteremtésére — ha eredménytelenül is — a munkásosztály tett Németországban. Thomas Mann tehát a német valóságot ábrázolja 1945-ig, de csak az eredményeket, nem az egész fejlődés folyamatát, egy utójátékot Németország kulturális fejlődéséhez, politikai és társadalmi félrefejlődéséhez. Ez az utójáték annyiban előjáték, amennyiben a múlttal való olyan radikális leszámolás, amilyen ebben a regényben van, már immanensen, az önkritika súlya által szükségképpen a jövő elemeit tartalmazza. Hogy Goethe *Faust*ja

a „nagyvilágból" egy szabad nép perspektíváját bontakoztatja ki, utópia ugyan, de reális alapja az a történelmi valóság, hogy az egész klasszikus német irodalom és filozófia Lessingtől Heinéig a 48-as demokratikus forradalom ideológiai előkészítése volt. Thomas Mann *Faustus*-regénye pedig befejezése, utójátéka az egész 48 utáni fejlődésnek.

Ily módon az új Faust a dolgozószoba Faustja. Éspedig komoly, tehát aktív, tettekké váló törekvés nélkül kitörni a dolgozószobából a szabadba. Így az egész Faust-komplexus valamennyi problémája belesűrítődik ebbe a dolgozószobába, mert az igazság- és életkeresés összekötése a társadalmi gyakorlattal itt eleve lehetetlen. Így olyan Faust keletkezik, akinek környezete kizárólag a „kisvilág", a dolgozószoba, kölcsönhatásban azzal az élettel, amelynek a dolgozószoba ajtaján kell és lehet kopogtatnia.

Tehát: raabei légkörbe helyezett Faust. Ez természetesen nem szűkebb értelemben irodalmilag értendő, még annyira sem, amennyire a *Tonio Kröger*-ben stormi légkörről lehetne joggal beszélni. Itt az ábrázolt valóság alapvonásáról van szó: Raabéval a német irodalom a társadalmi-történelmi viszonyok nyomására elszánt rezignációval fordul el a „nagyvilágtól". Magánál Raabénál részben ezt a kényszerű elfordulást magát látjuk, periferikus hősöket, akik valaha a szabadságharcokban, a burschenschaftmozgalomban, Bolivar alatt stb. harcoltak és ezekben a harcokban kísérelték meg hasztalanul az áttörést a „nagyvilág" felé. Részben pedig alakjainak zömében az emberi eltorzulást ennek a meg nem kísérelt áttörésnek következtében a korabeli Németországban. Raabe humora tragikomikus rezignációval mutatja azokat az eltorzulásokat, amelyek minden emberben, minden németben szükségképpen előállanak világuk e társadalmi megszűkülése következtében: a szellemi és érzelmi bensőséggel való túlterheltséget, amely aztán igen gyakran unalomba, sivárságba, groteszk vagy banális filiszterségbe megy át.

Ez a raabei légkör értelme. Thomas Mann Faustusának világa ettől nemcsak hasonlíthatatlanul magasabb művészi színvonalában különbözik, hanem abban is, hogy itt minden komoly áttörési kísérlet hiányzik az élet felé, még a hiábavaló is. (Gondoljunk a rendkívül finom Marie Godeau-epizódra, ahol Thomas Mann a kudarcnak ezt a legbensőbb akarását különösen plasztikusan ábrázolja.) A vilmosi kor „hatalomvédte bensőségének" légköre természetesen a német imperializmus társadalmi fejlődése során, az első világháborúban elszenvedett vereség után egyre veszedelmesebben átcsap a közeledő barbárság fojtó levegőjébe. A „hatalomvédte bensőség" egyre határozottabban változik át néha jóhiszemű, gyakran bensőleg léha szellemi előkészítésébe, kulturális támogatásába egy embertelen, emberellenes reakció újonnan feltornyosuló erejének. De a német szellemnek — amennyiben az ilyen egyre tudatosabbá váló antihumanizmus még megérdemli a szellem nevet — ez a társadalmibbá válása, ez a „politizálódása" is (bár erősen megváltozott) raabei légkörben megy végbe: egy „kisvilágban", amellyel nem áll szemben „nagy", amely a „nagyvilág" minden tartalmát és adottságát a maga elmagányosodóan különcködő, ezoterizáló és reakciós, egyre barbárabbá váló filiszterségébe rántja le.

Ilyen „kisvilágban" játszódik le Thomas Mann Faustus-tragédiája. És

ez minden kiélezetten tragikomikus vonása ellenére csak azért lehet igazi tragédia, mert az új Faustus dolgozószobája mereven és szigorúan elzárkózik a környező világ elől. Legalábbis lélektanilag és erkölcsileg. Míg az értelmiség, amellyel dolga van, egy mélyen reakciós sznobság groteszk haláltánclépéseivel siet a fasiszta barbárság felé, Mann Faustusának, Adrian Leverkühnnek szubjektív élete merő aszkézis és világmegvetés; tipikus magatartása kora embereihez a „világkerülés". Tragikomikus, helyesebben objektíve groteszkül tragikus sorsa egyrészt abban áll, hogy mindazok a tartalmak, amelyekre a hős gőgösen-magábazártan alkotásában rábukkan, mégis — igaz, hogy csak végsőleg — a legmélyebb rokonságban vannak a kor sznobisztikus reakciós törekvéseivel. Másrészt pedig — ezzel szoros kapcsolatban — abban, hogy éppen ez a „világkerülés", éppen ez a szinte szerzetesi elfordulás a környezet és kor embereinek életétől nyitja meg az utat az életébe és munkájába beható ördögi elemnek.

A dolgozószoba az új Faust számára tehát egészen mást jelent, mint a régi számára jelentett. A régi Faust dolgozószobája a mű elején hasztalan (mágikus) kitörési kísérleteivel éppen ez áttörés felé a „nagyvilágba", a gondolat társadalmi gyakorlattá való átalakításához vezet. Az új Faust dolgozószobája ellenben kívülről nézve ugyan sokkal hermetikusabban el van zárva a társadalmi külvilágtól, valójában azonban boszorkánykonyha, amelyben a kor minden végzetes tendenciája legsűrítettebb kifejezéssé áll össze. Hogy ez a kifejezés meredek következetes engedménytelenségével, tragikusan végigvitt szigorával a külvilágban mindenekelőtt idegenkedést és megbotránkozást kelt, mitsem változtat ezen az egységes struktúrán: Adrian Leverkühn gondolatvilága, művének tartalma, formája és problematikája foglalata, enciklopédiája mindannak, amit a korszellem jóban és rosszban létrehozni képes. Ennek a dolgozószobának „kisvilágában" benne van mindannak veleje, amit a német szellemiség a maga „hatalomvédte bensőségében", társadalmilag megszabott magábaszorítottságában, magábataszítottságában — hogy a témának engedelmeskedve ezen a ponton egzisztenciálisan fejezzük ki magunkat — mint „világot" a magáénak mondhat. Ez a dolgozószoba az imperialista kor német értelmiségének „nagyvilágpótléka". Tehát: a modern Faust egy imperialisztikusan átalakított raabei légkörben.

Mivel azonban a szellemiség, a művészi produkció e struktúrája az egész imperialista korszak nemzetközi tünete, amely Németországban csak legtisztább — de éppen azért legtorzultabb, legproblematikusabb, legördögibb — formájában jelentkezik, Adrian Leverkühn csak a maga sajátos megjelenési módjával különlegesen német típus. Általánossága messze túlnyúlik Németország földrajzi és szellemi határain. Ahogyan már Nietzsche és Spengler, Freud és Heidegger minden helyi német vonásuk ellenére nemzetközi jelenségek voltak, sőt — éppen nemzetközileg nézve — legkiütközőbb, legirányt-mutatóbb alakjai mindannak, ami az imperialista kor szellemiségében végzetes volt, ugyanez áll Adrian Leverkühn Thomas Manntól mesterien ábrázolt zenéjéről.

Mert a „nagyvilág" objektív eltűnése általános jellemvonása az uralkodó osztályok kultúrájának az imperializmusban. A gazdaság, politika és kultúra

ebben a korban, még ha a polgári demokrácia világában bontakozik is ki, alaptendenciájában mélységesen demokráciátlan, demokráciaellenes. A valamikor a nagy forradalmakban kivívott demokrácia — a monopoltőke, a pénzoligarchia folyton növekvő és folyton reakciósabbá váló hatalma következtében — mindinkább önmaga karikatúrájává változik. A „szabadság" egyre üresebbé váló külső formái, mindinkább képmutatásba süllyedő ideológiái megmaradnak, de egyre élesebb ellentétben a társadalmi valósággal és ezért egyre hangosabb tiltakozást váltva ki a gondolkozó értelmiségből.

Ez a tiltakozás természetesen eleinte csak ritkán fordul a demokrácia új helyzetének valóságos társadalmi szubsztanciája ellen az imperializmusban. Leggyakoribb formája általában a demokrácia, mint a társadalmi hanyatlás jelensége ellen irányuló oppozíció, vagy ismét általában a demokrácia problematikájának feltárása. Ez a társadalmi és ideológiai helyzet ad a német változatnak, gondolati és művészeti megfogalmazásában is, nemzetközi általánosságot: a demokratikus nyilvánosság eltűnőben levő „nagyvilága" német elsüllyedtségében egyszerre rémképnek és csábításnak hat, mindenesetre a polgári demokrácia politikai-társadalmi sorsának, kulturális perspektívájának jelképeként, bár bizarrul elferdült jelképeként jelenik meg.

Nem feladatunk itt, hogy a német és nemzetközi antidemokratizmus e bonyolult kölcsönhatásait közelebbről vizsgáljuk, és ezzel a „nagyvilág" hiányában, illetve eltűnésében a közös és megkülönböztető vonásukat konkretizáljuk. Itt be kell érnünk néhány utalással. Mindenesetre a német viszony az új Faustus dolgozószobája és az onnan a „nagyvilágba" való áttörés objektív és szubjektív lehetetlensége között: ez határozza meg a döntő különbségeket Goethe Mephistophelese és Thomas Mann regényének ördögalakjai között.

Mert a Kísértő itt kettős alakban jelenik meg. Minden átszellemesítés ellenére, amelyet az ördögi principium Goethénél a reformációval összehasonlítva nyer, a földi országok és dicsőségük csábító felkínálása nem választható el tőle. (Külön tanulmányokban fejtettem ki, milyen bonyolult a viszony Faust és Mephistopheles között.) Ez a kérdés Thomas Mann-nál csak mint az ördög földi, ironikus karikatúrája jelenik meg. Saul Fitelberg impresszárió teszi e csábító ajánlatot Adrian Leverkühnnek, ez az avantgardista zenével spekuláló tőkés, akinek áruja „a komolyan és jövősen botrányos, ami holnap már a legjobban megfizetett nagy divat, a művészet lesz". „És mégis, figurez-vous, azért jövök, hogy elcsábítsam magát, köpenyemen magammal vigyem és a magasból megmutassam önnek e világ országait és azok minden dicsőségét, sőt lábához rakjam őket . . .", rögtöni gúnyos elutasításban részesül. Szubjektíve Adrian Leverkühn tudni sem akar a reális társadalmi alapról, amelynek kulturális hatásaiból, ha a megvető ellenzékiség, a patetikus és gúnyos paródia formájában is, művészete végsőleg fakadt, és amely annak tartalmát és formáját megszabja. Abban a becsületesen átélt illúzióban él és dolgozik, hogy független korának társadalmi környezetétől, társadalmi áramlataitól, nem tesz engedményeket, és nem hajlik meg előttük.

És legalább közvetlenül valóban így is van. Ha azonban a dolgot magát nézzük, más, ellentétes kép tárul elénk. Adrian Leverkühn nagyon jól tudja, mi a zene (a művészet, egyáltalán a szellemiség) történelmi helyzete korában.

Nemcsak hogy jól tudja, nemcsak hogy állandóan és feszülten végiggondolja, hanem valamennyi stílusproblémája is ebből a feszültségből fakad: a kor, a jelen minden ponton kedvezőtlen a művészet, a zene szempontjából — hogyan lehetséges ennek ellenére, hogy ne lépjen ki ebből a korból, ne szakítson vele elszántan és tevőlegesen, és mégis valóban művészi színvonalú zenét alkosson?

Már a fiatal Adrian Leverkühn módfelett problematikusnak látja ezt a kérdést, mikor pályát választ, mikor a teológiáról áttér a zenére. Igaz, hogy ezt a kérdést először csak mint a maga személyes problematikáját veti fel. Beszél a maga „világkerüléséről", belső hidegségéről, az unalomról, amely a legérdekesebb problémák közepette hirtelen elfogja. Tudja, hogy hiányzik belőle az a „robusztus naivság", amelyről tudva tudja, hogy az igazi művész lényegéhez tartozik.

De ez a hidegség nemcsak Adrian pszichológiai tulajdonsága, hanem értékelési módja is: akármennyire vágyik melegség után, belül azért a hidegen kritikus, unott magatartást tekinti magasabbrendűnek, a világ lényegéhez szabottnak; jellemző, hogy már nagyon ifjan ironikusan beszél a normális zene „istállói melegéről". Mindezek még általános vonásai a modern művésznek, amilyennek Thomas Mann ábrázolja; ebben a tekintetben Adrian csak Tonio Kröger és Gustav von Aschenbach ifjabb testvére.

Fontosabb, hogy már a pályaválasztáskor felmerül a modern művészet általános és egyúttal sajátos problematikája, noha Adriannál egyelőre csak mint a maga személyes problematikájának tudata. Egyik nagy és döntő levelében beszámol első tanítójának a maga „elvetemült" tulajdonságáról, hogy a legfontosabb és legmegkapóbb zenei mozzanatok közben mindig érzi a komikumot: „Talán ugyanakkor könny szökik szemembe, de a nevetésinger erősebb nálam — átkozott módon mindig nevetnem kellett a legtitokzatosabban hatásos jelenségeknél, és ettől a túlzott komikum iránti érzéktől menekültem a teológiába, azt remélve, hogy lecsillapítja bennem ezt az ingert — de benne is csak egész tömeg szörnyűséges komikumot találtam." Ennyiben itt is csak Adrian személyes beállítottságáról van szó, Tonio Kröger és Aschenbach magatartásának fokozódásáról, mely fokozódás persze már az új minőségbe való átcsapást jelzi. Ez az átcsapás nyilvánul meg elmélkedései folytatásában, mikor Adrian kezd áttérni az ábrázolásnak e magatartásból adódó problémáira: „Miért kell, hogy szinte minden önmaga paródiájaként hasson nálam? Miért van az az érzésem, mintha a művészet csaknem minden, sőt minden eszköze és hagyománya *ma már csak paródiának lenne jó?*"

E magatartás objektiválásának, a *ma* egyedül adekvát művészi magatartásként való szentesítésének fordulatát megerősíti és társadalmi-történelmi, modern művészi szükségszerűségként aláhúzza az a válasz, amelyet Adrian tanítója, ez a művészetfanatikus ad tanítványának erre a vallomására. Így ír: „A művészetnek ma éppen ilyen emberekre van szüksége... A hűvösség, a gyorsan telített értelem, az ízléstelenség iránti érzék, a fáradékonyság, a csömörre való hajlam, a megundorodás képessége — mindez nagyon is alkalmas arra, hogy a vele kapcsolatos tehetséget elhivatássá emelje. Miért? Mert csak részben a magánszemélyé, másrészt azonban egyéniségfeletti természetű és kollek-

tív érzését fejezi ki a művészi eszközök történelmi elhasználtságának és kimerítettségének, meguntságának és az új utakra való törekvésnek."

Lehetetlen itt bemutatnunk a modern művészet e szubjektív és objektív meghatározottságainak további kibontakozását Adrian Leverkühn zenei fejlődésében. Amit Thomas Mann Adrian Leverkühn alkotómunkájának, művei megszületésének, struktúrájának és hatásának ábrázolásában ad, egyedülálló csúcsa az egész világirodalomnak. A művésztragédiákat eddig szinte kivétel nélkül a művész és az élet, a művészet és a valóság közötti viszony és összeütközés oldaláról ábrázolták; lényegében a fiatal Thomas Mann is ezt tette. Itt azonban, ahol a központi problematika már a műbe csap át, az ábrázolás szükségszerűen ennek a műnek keletkezésére és struktúrájára is átterjed és a modern művészet megoldhatatlan, tragikus problematikáját magukon a műveken kell művészileg kifejeznie.

Eddig csak az egyetlen Balzac kísérelt meg ilyesmit (Chef d'oeuvre inconnu és Gambara). Ezek azonban az *Emberi komédia* egészében csak novellisztikus epizódok voltak, noha profetikusan sokat előre kimondtak a modern művészet megoldhatatlan problematikájából. Thomas Mann azonban kétszeresen túlmegy Balzacon. Balzac látta a modern művészi kifejezési eszközök belső problematikájának több határozott, nagyon lényeges mozzanatát, és mély belátással és sok erővel ábrázolta tragikus hajótörésüket az ábrázolandó valóságon. Nála azonban ez mégiscsak egy jövőbeli tendencia lángeszű előrelátása volt, amely éppen ezért az emberi komédia egészében csak epizód lehetett. Másfelől ez a konfliktus nála csak objektíve volt tragikus: Balzac Frenhoferje lélektanilag és erkölcsileg még a régi, bensőleg meg nem rendült, problémanélküli művész; a megoldhatatlan konfliktus csupán a modern kifejezési eszközök és az érzékletesen ábrázolt tárgyiasság esztétikai szükségszerűsége közötti objektív dialektikus ellentmondásból adódik.

Balzac után egész sora következik azoknak a művésztragédiáknak, amelyekben a modern művész emberi és erkölcsi magatartása az élettel szemben válik problematikussá; Thomas Mann ifjúkori művei zárják le ezt a fejlődést. Itt viszont, mint az imént kifejtettük, ez a modern művészi magatartás a mű struktúrájába csap át. Thomas Mann nagy írói tette ebben a regényben az, hogy ezt a folyamatot olyan gazdagsággal, olyan mélységgel, olyan érzékletesen ábrázolja, hogy Adrian Leverkühn egész problematikus alkotói munkája, műveinek objektív problematikája láthatóan és plasztikusan áll előttünk. Hiszen az egész nagy regény tartalma főként e művek keletkezésének és lényegének ábrázolásából áll. És Thomas Mann nemcsak az ilyen művek egész sorát tudja szellemi és művészi sajátosságukban megeleveníteni az olvasó előtt, hanem ugyanakkor hősét, aki csak zeneszerző, csak művész és művészetén kívül jóformán nem is él, művészi magatartásából kiindulva gazdag és élettelje egyéniségnek tudja ábrázolni.

Csak mellékesen jegyezzük meg: Adrian Leverkühn zenéje éppen úgy Thomas Mann eredeti alkotása, ahogy az öreg Faust világnézete Goethe alkotása volt. Ahogy amott nevetséges lett volna Bruno vagy Spinoza elsőbbségére hivatkozni, ugyanúgy teszi magát nevetségessé manapság Arnold Schönberg „szellemi tulajdonának", Adrian Leverkühn zenéjének vissza-

követelésével. Mert a Faust-regényben alkotott zene eredetisége semmiképp sem az atonalitás önmagában, hanem a legújabb zene általános jellege, mint koncentrált kifejezéséé a szellemi és morális dekadenciának, Adrian Leverkühn lelke tragikus meghasonulásának, tragikus tönkremenésének azokon a feloldhatatlan ellentmondásokon, melyek akkor jönnek létre, ha valaki végig akarja vinni ezeket a tendenciákat. Zeneszerző vagy zene azonban, mely élvezettel lubickol a dekadencia mocsarában, melytől mi sem áll távolabb, minthogy saját tendenciáit tragikusan végigvigye, mely tudni sem akar — és joggal — Adrian Leverkühn művészetének és személyiségének tragikus végéről, önként rekeszti ki magát a Thomas Mann ébresztette szellemi világból. E mű rangját és nívóját éppen tragikus kimenetele határozza meg ; ezzel emelkedik ki Adrian Leverkühn alakja magányosan, de mégis reprezentatíven a mai dekadencia fecsegő kórusából.

Más tanulmányaimban ismételten beszéltem arról, hogyan vész el a modern irodalomban mindinkább az alakok „szellemi arculata", hogyan nivellálódnak az irodalmi hősök mindinkább a szellemi belső élet alacsony színvonalán. Thomas Mann mindig azokhoz a ritka kivételekhez tartozott, akik ebben a hanyatló korban a polgári művészeti fejlődés, az irodalom és művészet raffinált artisztikummal ábrázolt csendéletté átváltoztatásának árja ellen úsztak. Itt, bizonyára tudatos ellentétben a modern irodalom és művészet elszellemtelenedésével, olyan művet alkotott, amelyben az alakok legdifferenciáltabb plasztikája mondhatnók egyedül a szellemből állott elő. Ezt a világirodalmi viszonylatban egyedülálló teljesítményt itt elöljáróban meg kell állapítanunk. Kellő elemzése külön tanulmányt követelne.

A mi feladatunk itt más. Célunk itt az, hogy ezt a regényt korregénynek mutassuk be, mint a jelen polgári kultúrájának tragikus foglalatát. Ezért nem vállalkozhatunk a nagyszerű részletek vizsgálatára, hanem vissza kell térnünk az alapproblémához. Amit Thomas Mann itt ad, az egész modern művészet problematikájának elemzése. Megmutatja, hogyan nő ki szükségszerűen a tiszta szubjektivitás, a minden közösségtől való elidegenedés, minden közösség megvetése egyrészt az imperialista kor modern polgári individualizmusából, hogyan old fel a műben ugyanilyen szükségszerűen minden régi és új társadalmi, művészi kötöttséget. Ezért a szellemi becsületesség egy vonása Adrian parodisztikus magatartása. Másrészt megmutatja Thomas Mann, hogyan fakad ugyanebből a helyzetből szakadatlanul a szintézis, a fegyelem, a rend és megszervezettség vágya, de minden reális megalapozottság nélkül a népi életben, a társadalmi világban, tehát ugyanabból a szubjektivitásból eredően, amely a bomlást előidézi, éppen ezért mint ugyancsak közvetve bomlasztó tendencia, amely éppen ezért önmagát oldja fel.

Adrian ifjúkori barátja és életrajzírója egyszer „archaikusan forradalmi iskolamesternek" nevezi hősét. És Adrian maga beszél az önmagát feloldó szabadságról a modern életben és művészetben. A szintézisnek erről a vágyáról így beszél: „Amellett azonban valami korszerűen szükségest fejezhetne ki, valami javulást ígérőt a szétzúzott konvenciók és minden régi kötöttség felbomlásának korában, röviden egy olyan szabadság korában, amely már-már ragyaként üli meg a tehetséget és a meddőség vonásait kezdi mutatni." A szin-

tézis vágya tehát körben forog, szubjektív kifejezése a modern polgári művészet és kultúra circulus vitiosusának: egyfelől szélsőségesen szubjektivista marad, alapja ugyanúgy csak az alanyban van, mint a felbomló szabadságé, másfelől a mindenáron való rend kívánságában benne van a készség, hogy az ember alávesse magát akármilyen rendnek, mihelyt az, akármilyen eszközökkel, véget vet a szabadság kivezető utat nem engedő önkényének.

Adrian ifjúkori tanítója egy ízben előadást tart egy furcsa figuráról, egy műveletlen amerikai szektaalapítóról, aki szektája gyakorlati céljaira egy dőre, minden alap nélküli, új zenei „rendelméletet" dolgozott ki. A fiatal Adrian ezt az elméletet természetesen nagyon komikusnak találja. De mikor ifjúkori barátja kicsúfolja a feltalálót, ezt feleli: „Hagyd ezt a figurát békén, rokonszenvezek vele. Legalább volt érzéke a rend iránt, és még a legbárgyúbb rend is jobb mint semmi rend." Ezért kell ennek az egyéniség modern felbomlásából fakadó, de mindig merőben szubjektivista rend és szintézis utáni vágynak világnézetileg szakadatlanul azokat a tendenciákat súrolnia, amelyek az imperialista reakció megerősödéséhez, sőt a fasizmushoz vezetnek. Ebben nyilvánul meg a modern művészet immanens irányvonala, mint a kor reakciós világnézetének formai szintéziséé.

Leverkühn zenéje mögött tehát az igazi művész mélységes kétségbeesése áll, aki nem bízik többé a művészet társadalmi voltában, sőt korunk polgári társadalmában sem. Valamennyi — persze immanensen művészi — áttörési kísérlete csak fokozza ezt a belső ellentmondást, a művészet önfelbomlását az élettől való elvi távolállás miatt. Mindez objektíve a művészet elhalásához vezet. A hős ifjúkori barátja és életrajzírója, aki még ó-humanista odaadással viseltetik a művészet iránt, egy tragikus pillanatban mégis ezt írja: „Távol legyen tőlem, hogy a művészet komolyságát tagadjam; de igazán komoly helyzetben visszautasítjuk a művészetet és nem vagyunk rá képesek." Ne mondja senki, hogy ez „általánosan emberi" magatartás. Éppen itt ismét rá kell mutatnunk a két kor ellentétességére, amelyben Goethe és Thomas Mann dolgozott. Goethe még azt mondja válságairól és a művészet szerepéről bennük:

Uud wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

S ha kínjában az ember ajka néma,
Nekem az Ég szót adott bánatomhoz.
(Gáspár Endre ford.)

Ezért dereng fel Adrian Leverkühn barátja és életrajzírója előtt éppen egyik legfontosabb szerzeményének, az *Apokalipszis*nek leírásakor „az esztétaság és barbárság közelsége egymáshoz, az esztétaság mint a barbárság szállascsinálója ugyanabban a lélekben..." Ezért mondja erről a műről: „Hányszor érte ezt a félelmetes művet abban a törekvésében, hogy zeneileg feltárja a legrejtettebb dolgokat, az állatot az emberben éppúgy, mint a legfinomabb emberi rezgéseket, a véres barbárság, és ugyanakkor a vértelen intellektualitás szemrehányása! Azt mondom, hogy elérte, mert az a gondolata, hogy bizonyos értelemben a zene élettörténetét zene előtti, mágikus-

ritmikus elemi állapotától egészen legbonyolultabb tökélyéig magába fogadja, talán nemcsak részben, hanem egészében kiteszi ennek a szemrehányásnak." A mű további elemzése közben — egészen öntudatlanul — megállapítja Leverkühn zenéjének összefüggését a művészet elembertelenedésének legmélyebb tendenciáival az imperialista korban: „A kar instrumentalizált, a zenekar vokalizált — olyan mértékben, hogy eltolódott a határ ember és dolog között." Ezért látja ennek a műnek lényegét az összhang és disszonancia funkciójának tudatos visszájára fordításában: „Az egész művön uralkodik az a paradoxon (ha ugyan paradoxon), hogy a disszonancia benne minden nagy, komoly, jámbor és szellemi kifejezéseként áll, míg a harmonikus és tonális a pokol világának van fenntartva, ebben az összefüggésben tehát a banalitás és közhely világának."

Érdekes véletlen, ha ugyan véletlen, hogy e sorok írója Mann *Faustus*-regényének olvasását éppen akkor fejezte be, mikor a Szovjetunió Kommunista Pártjának Központi Bizottsága közzétette határozatát a modern zenéről. Thomas Mann regénye éppen a modern zenét oly fényesen jellemző részeiben szinte ennek a határozatnak széles, az egész modern művészetet és kifejezési problémáit (még a technikát is), emberi és társadalmi alapját magában foglaló szellemi és művészi megokolása.

Mindezt legalább jeleznünk kellett, hogy egész jelentőségében megértsük a döntő ellentétet az ördög lénye és funkciója között Goethe és Thomas Mann Faust-költeményében. Nem külsőség, hogy Mephistopheles ott teljesen az objektív valósághoz tartozik, míg itt — mint már Dosztojevszkijnél — csak a hős belső világának kivetülése. Ez abból a már kifejtett helyzetből következik, hogy ennek a Faustnak a tragédiája a dolgozószobában játszódik le. A régi Faust elhagyja azt, hogy meghódítsa az egész valóságot, a „kisvilágot" éppúgy, mint a „nagyot". Így sorsa az emberiség sorsa, világsors lesz. Az erők, amelyekkel küzd, amelyek lelkéért küzdenek, objektív erői az objektív valóságnak, az emberi társadalomnak; így természetesen Mephistopheles is. Fekete mágiája, bűvereje, mint más helyen kimutattam, pusztán formailag fantasztikus, társadalmi tartalmát nézve azonban ugyanolyan reális hatóereje az objektív társadalmi valóságnak, mint maga Faust, mint tettei és mint az emberek, akikre irányulnak, akik áldozatai lesznek és akiknek őmaga áldozata lesz.

Egészen más a helyzet, ha a tettek mind a dolgozószoba falai között játszódnak le. Így van ez már Ivan Karamazovnál. Az apagyilkosságnak Dosztojevszkijnél mindenekelőtt lelki-erkölcsi valósága van, inkább belső kísérletezés önmagával, belső iskolája az önvizsgálatnak, az önmegismerésnek, mintsem a külső valóság brutális ténye. (Így van ez már Raszkolnyikov valóságos gyilkosságával, mint az különösen világossá lesz, ha pszichológiáját és erkölcsi magatartását, cselekvését összehasonlítjuk vele rokon elődjével, Balzac Rastignacjával.) Mann Faustusának dolgozószobai struktúrája tehát szerves szükségszerűséggel az ábrázolási mód bizonyos rokonságát hozza létre, amely helyenként az ördög érzéki megjelenésére is kihat.

Szellemileg és művészileg azonban ez a rokonság merőben külsőleges, lényegtelen; „hatásról" nem lehet szó. A hasonlóságot a kor rokon tendenciái hozták létre. De itt is fontosabbak a különbségek, mint az alkalmi egyezések.

Dosztojevszkij a problémát lélektanilag és erkölcsileg állítja fel. Ezért annyira egyszerű a viszony Ivan Karamazov és ördöge között — a realitás és a látomás közötti bonyolult lebegés ellenére. Ivan helyesen és kimerítően mondja kínzójának és kísértőjének: „Önmagam megtestesülése vagy, egyébként csak egyik oldalamé . . . gondolataimé és érzéseimé, de persze csak a legundorítóbbaké és legostobábbaké . . .” Fent és lent, ég és pokol élesen elválnak egymástól a világban, ahogyan Dosztojevszkij azt ábrázolni akarja. Dosztojevszkij világának igazi ábrázolása persze már dialektikus bonyolultságokat mutat, amelyek messze túlmennek ezen a viszonylag egyszerű erkölcsi-metafizikai dualizmuson, de Ivan Karamazov viszonyát ördögéhez ez a dualizmus szabja meg: az ördög a saját lelki-erkölcsi alvilágának megtestesítője.

Természetesen Adrian Leverkühn számára is az — hogyan lehetne másképp ördög, az ő ördöge? Az alvilág azonban itt, Thomas Mann imperialista faustusi világában egészen más, sokkal bonyolultabb valami, mint a Karamazov-tragédiában. Mindenekelőtt, hogy a talán legfontosabbal kezdjük: ez az ördög csak a meglevő lelki energiák felszabadításának princípiuma: „Ahol semmi nincs, ott az ördögnek sincs keresnivalója. . . . Mi nem teremtünk semmi újat — ez a mások dolga. Mi csak feloldunk és felszabadítunk. Pokolba küldjük a bénaságot és félénkséget, a szűzies aggodalmakat és kételyeket. Felpezsdítjük az embert, és csupán egy kis ingerhyperaemiával eltakarítjuk a fáradságot — a kicsit és a nagyot, a személyest és a kortól valót”. Ezért ennek a fausti világnak ördöge „az enthuziazmus igazi ura” és pedig a betegségben, az embertelenségben, az emberellenességben rejlő enthuziazmusé.

Mann ördöge pontosan tudja, hogy történelmi dolgokról beszél, a jelen kulturális helyzetéről. A mód, ahogyan a művész emberi létezését leírja, sokban emlékeztet Tonio Kröger önvallomásaira: „A művész a gonosztevő és az őrült testvére . . . Mi az, hogy beteges és egészséges! A beteges nélkül az élet soha életében nem volt meg.” És ugyanebben az értelemben mondja Adriannak: „Életednek, és az emberekhez való viszonyodnak általános elhidegülése a dolgok természetéből fakad — vagyis inkább a te természetedből . . .” Természetesen itt is a különbségek a döntők. Tonio Kröger és Gustav von Aschenbach ebben az ő emberi sorsukban valami általánosan emberit, történelemfölöttit látnak. Az új Faustus ördöge jobban tudja. Éppen Goethére való hivatkozással gúnyolja Adriant: „Ez az éppen, nem gondolsz az időkre, nem gondolkozol történelmileg, ha panaszkodsz, hogy ez és ez mindent *egészen* megkapott, az örömök és fájdalmak teljét, anélkül, hogy eléje állították volna a homokórát, benyújtották volna neki végül a számlát. Amit amaz azokban a klasszikus időkben még valahogy nélkülünk is megkaphatott, azt manapság csak mi adhatjuk meg”. És még tovább megy a gúnyolódásban, mikor nemcsak minden ördögiség hiányát hangsúlyozza Goethénél, hanem rámutat az ördögi adományok sajátosan modern voltára is: „És mi jobbat adunk, csak mi adjuk az igazit és valódit — ez már nem a klasszikus, barátocskám, amiben általunk részesülsz, ez az archaikus, az ősi, a már réges-régen nem tapasztalt. Ki tudja ma még, ki tudta akár a klasszikus korokban is, mi az ihlet, mi a valódi, régi, ősi lelkesedés, kritikától, béna megfontolástól, senyvesztő értelmi ellenőrzéstől halványra nem betegített lelkesedés, a szent önkívület?”

Csúfondárosan cáfolja, mintha az ördög volna a kritika védnöke, ellenkezőleg, ő a gáttalan irracionális intuíció védőszentje.

Másfelől Tonio Kröger és Aschenbach ennek kiegészítéseként megálmodta és létrehozta a műbeli tökélyt, szenvedett érte, feláldozta érte életét, emberi létét; és akármilyen problémáktól szerteszaggatott volt is életük, a műbeli tökély sohasem lett számukra problematikus. Nem így Adrian Leverkühnnél és történelemfilozófikusan gondolkozó ördögénél, aki jól tudja, mi a mai helyzeten sajátságosan mai. A modern művészetről ezt mondja: „Nem fenyeget-e az a veszély, hogy a produkció kiapad? És ami komolyan vehető még íródik, fáradságról és kedvtelenségről tanúskodik." Amellett az ördög itt a helyzet külső „szociológiai" okait felszíneseknek minősíti és elutasítja azzal, hogy az igazi okok mélyebben keresendők: „A komponálás maga lett túlságosan nehéz, kétségbeejtően nehéz. Ahol a mű nem fér már össze a valódisággal, hogy dolgozzék ott valaki?" Ezt a gondolatsort így folytatja: „Amit nem tagadok, az bizonyos elégtétel, amelyet a Mű helyzete általánosságban szerez nekem. Nagyjában és egészében a művek ellen vagyok. Hogyan ne telnék tehát valamelyes örömöm a kórságban, amely a zenei mű eszméjét megtámadta!... A zenei anyag történelmi mozgása a zárt mű ellen fordul... A kifejezésnek a kibékítő általánosság alá rendelése a zenei látszat legbensőbb princípiuma. Ennek befellegzett. Az az igény, amely az általánost a különösben harmónikusan benne levőnek gondolja, önmagát cáfolja meg. Befellegzett az eleve és kötelezően érvényes konvencióknak, amelyek a játék szabadságát biztosították." És ugyanebben az összefüggésben Adrian parodisztikus törekvéseit nyomorúságos „arisztokrata nihilizmusnak" mondja. Látjuk tehát hogy mindaz, ami Tonio Kröger és Gustav von Aschenbach problematikájában az egyetlen szilárd pont volt, itt egyenesen a problematika kellős közepébe kerül.

Az ördög tehát Adrian Leverkühn egész belső lényének hatványozódása, nemcsak a benne levő rosszé, mint még Ivan Karamazovnál. A kifejlett imperialista korszak alvilága a modern művész teljes belső életét magában foglalja. Természetesen Adrian Leverkühn is visszaretten az ellenszenves torzképtől, amelyben az ördög megjelenik, éppúgy elrémül tőle, mint Ivan Karamazov, emögött azonban mégis valami egészen más van. Ez az ördög az imperialista önmegsemmisítés karikaturisztikus koncentrációja, az ember és a mű bomlásáé, az önmagát megszüntető művésziségé, és pedig éppen egy olyan életben, amely kizárólag a művészetnek szenteli magát, amely a maga egész életét, egész emberiességét a művészet kedvéért megsemmisíti — hogy aztán a legtökéletesebb művekben a művészet, a művészi alkotás önmegszüntetését hajtsa végre.

Ezért mondhatja az ördög joggal a pokolról: „Alapjában csak folytatása az extravagáns létezésnek." És egyúttal ezt is tudja: „Az extravagáns létezés az egyetlen, amely egy büszke lelket kielégít. Dölyföd valóban sohasem akarná egy langyosra kicserélni." Ennek a Faustnak pokla éppoly kevéssé túlvilági, éppúgy csak a mai (polgári) ember világa, mint a jelenkori polgárság önbomlasztásának korábbi jelentős kritikusainál, Dosztojevszkijnél, Strindbergnél vagy Shawnál. Csak éppen itt sokkal radikálisabban összpontosul a leg-

magasabbra és legjobbra, a — látszólag — legidőtlenebbre, a — látszólag — legidőellenesebbre, polgárellenesebbre, mint amazoknál.

Henye szószaporítás volna, ha élő mintát keresnénk Mann Faustusához. Ha a hős alakjában valami távoli felcsendül, az csak Nietzsche aszketikus, világtól elfordult és életsóvár, világkerülő és diktatórikusan kemény alakja. (Kettőjük sorsában is vannak nyilván nem véletlen egyezések.) Fontosabb, hogy az alakban sok van a nietzschei világnézet dekadens-prefasisztikus lényegéből. Több évtizeddel ezelőtt Stefan George verset írt Nietzsche tragédiájáról, ahogyan ő értelmezte. A megoldás George értelmében így hangzik: „Énekelnie kellett volna ennek az új léleknek . . .” George ezzel kitér az igazi Nietzsche-tragédia megértése elől. De tudattalanul bizonyos értelemben megtalálta a mottót ehhez a regényhez. Mert Thomas Mann azt mutatja meg, milyen lett volna Nietzschének ez az éneke, mi lett volna tartalma és formája, pátosza és parodisztikus jellege a mai világban. A kritikusabb, mert a humanizmushoz igazi hűséggel ragaszkodó Thomas Mann ezt a tragédiát éppen egy ilyen ének konkrét kibontakozásában mutatja meg.

Thomas Mann ördöge ily módon az imperializmus egész polgári kultúrájának történetfilozófiai kritikusa. Itt is mély kapcsolat áll fenn Leverkühn és ördöge között; gondolkodásában és alkotásában az előbbi is kora történetfilozófiai kritikusa. És nem véletlen, hogy az élethez való gyönge közeledés tőle telhető legtisztább félénk kísérletének utolsó összeomlása után, kis unokaöccse borzalmas halála után Leverkühn ezt a beszélgetést folytatja barátjával:

„— Úgy találtam, hogy *nem szabad lennie.*

— Minek, Adrian, minek nem szabad lennie?

— A jónak és nemesnek — felelte — annak, amit emberinek mondanak, noha jó és nemes. Amiért az emberek harcoltak, amiért zsarnokok várait ostromolták, és amit újjongva hirdettek a rajongók, annak nem szabad lennie. Visszaveszik. Visszaveszem.

— Nem egészen értelek, kedvesem. Mit akarsz visszavenni?

— A kilencedik szimfóniát — válaszolta.”

Ez a fordulat világítja meg a döntő pontot. Adrian sokkal korábban kifejtett felfogása szerint éppen ebben van az új zene szellemi és kulturális győzelme. „Felszabadította a zenét a mucsai szakmaszerűség és a kisvárosi tilinkózás világából, és kapcsolatba hozta a szellem nagy világával, a kor általános művészi és szellemi mozgalmával . . . Mindez Beethoven utolsó műveiből és polifóniájából indul ki . . .” Ezért olyan fontos, hogy barátja és életrajzírója így ír Leverkühn utolsó művéről, a Faust-szimfóniáról: „Nem kétséges, hogy Beethoven Kilencedik Szimfóniájára gondolt, amikor a szó legbúskomorabb értelmében annak ezt az ellendarabját írta.” És mivel Leverkühn munkásságának ez a szellemi és alkotói csúcspontja, döntően fontos, hogy benne mélységes tudattal és magas művészi fokon visszaveszi mindazt, ami az emberiség fejlődésében jó és nemes. Ez az alkotás tehát az ördög diadala.

Ez azonban mégsem utolsó szava a műnek, még Adrian Leverkühnnek sem. Az utolsó tragikus és késői önmegismerésben és önkritikában, amelyet még közvetlenül elméje elborulása előtt végrehajthat, kritikusan törvényt ül

az ördög felett, a maga ördögsugallta produktív önmarcangolása, arisztokrata nihilizmusa fölött:

„Mert bezzeg, szerelmetes feleim, hogy megálla a művészet és fölöttébb megnehezedék és ennenmagát csúfolja ki, hogy minden megnehezedék, és a szegény emberfia bizony eltévelyedék nagy nyomorúságában, lévén ebben az idők hibásak. Ha valaki azonban az Ördögöt vendégségbe hívja, hogy ezt legyőzze, és áttöréshez jusson, megfertézteti az lelkét, és nyakába veszi az idők bűneit, melynek okából elkárhozik. Mert írva vagyon: Legyetek józanok és virrasszatok! Sokaknak azonban nem adatott ez, hanem ahelyett, hogy bölcsen figyelmeznének, mi szükség e földön, hogy jobb legyen, és bölcsen törődnének azon, hogy az emberek között olyan rend teremtessék, amely a szép műnek újra életalapot adna, és tisztes beilleszkedést, az ember kirúg a hámból, és megrészegedik a pokol borában: ezek okából odaadja a lelkét, és ebek harmincadjára jut."

Tehát itt is, nehezebben, kevésbé ragyogóan, mint Goethénél, apoteozis nélkül, sőt félelmetes önmegsemmisítéssel perspektíva nyílik az ördögön és az ördögin túl. Az apoteozis hiánya itt sem külsőség, nem formai. Hanem azt az alapvető különbséget fejezi ki, hogy Goethe Faustja az ördögi princípiumot tevékenységével, munkájával győzte le, Mann Faustja pedig csak azzal, hogy a maga egész működésének utolsó elkésett kárhoztatásában kritikailag felismerte és feltárta benne az ördögit.

3

Adrian Leverkühn utolsó szavaival ez a zenészi tragédia nemcsak az imperializmus zenéjének, művészetének és kultúrájának tragédiájába csap át — ez a vonatkozása a mondottak értelmében belsőleg már kezdettől fogva megvolt — hanem egyúttal Németország, a ma polgári életformában élő emberiség tragédiájába.

Ez az összefüggés is végezetül csak a tudatosulás, az öntudatossá válás tetőfokát éri el. Magában véve nemcsak elejétől fogva megvan, hanem a mű egész epikai formáját is megszabja. A regény végén mindössze a magánvalóból öneszmélet lesz; az ideális csúcspont itt egyúttal az egész felépítés, valamennyi kompozíciós elv szellemi és művészi igazolása.

Ez az összekapcsolódás igen sajátos formában jelenik meg, amelyet kissé közelebbről kell szemügyre vennünk, mert a formaalkotásnak ebben a módjában világosan kifejezésre jut a külsőleges közelség és legbensőbb távolság, sőt ellentétesség Thomas Mann, és a modern regénystílus között. Itt természetesen az időbeli lefolyás ábrázolásának problémájáról van szó, amelyben a különböző új irányok egyideig valósággal tobzódtak. Akármilyen határozottan elutasítják is az így keletkezett, gyakran egészen üres, merőben artisztikus műhelykísérleteket, mégis világos, hogy ez a törekvés (sőt divat) sem volt puszta irodalmi rigolya, hanem sokszor eltorzult, modorossá, sőt játékossá vált művészi tükörképe az egyén és az egyéni élet viszonyának társadalmi keretéhez,

pontosabban ahhoz a történelmi korhoz, történelmi lefolyáshoz, amelynek ez az egyéni élet része és mozzanata.

Minden további nélkül érthető, hogy ez a probléma művészileg csak akkor vetődhetett fel, mikor az irodalom már tudatára ébredt az epikusan ábrázolt történés történelmi voltának: tehát csak a modern regény korszakalkotó megújítása óta Walter Scottnál. A regény természetesen még utána is soká megtartja hagyományos, bár alaposan módosult elbeszélési módját. Mert Scott újítása csak a történelmiséget, tehát a történelmi lefolyást teszi művészileg tudatossá. Az egyéni élet azonban éppen nála éri el legmagasabb igazságát és konkrétségét, mint a történelem mozzanata még nem válik problematikussá. Ennek művészi következménye az, hogy az ábrázoló epikus az egyéni és történelmi lefolyást elválaszthatatlan egységként élheti át és ábrázolhatja; az egyéni keletkezés és elmúlás — a valóság objektív lényegének megfelelően — szerves alkotórésze marad a társadalmi-történelmi keletkezésnek és elmúlásnak. Minden történelmileg és egyénileg meghatározott stílusbeli változaton túl az ábrázolásnak ez a módja még a *Háború és béké*ben, sőt a *Buddenbrook-család*ban is uralkodik.

A problematika csak ott kezdődik, ahol az egyéni életfolyamat belső értelmetlenségének élménye az epika központi kérdése lesz, tehát körülbelül az *Education sentimentale*-lal. Világos, hogy ahol a társadalmi és az egyéni életet egyaránt értelmetlennek látják, ahol a valóság lényegének a legjobb egyéni törekvések szükségszerű csúfos kudarcát tekintik, az idő ábrázolása is új funkciót kap. Az idő itt már nem az ember természetes, objektív mozgási és fejlődési tereként jelenik meg, hanem halott, és halálos külső erővé torzul: az idő lefolyásában az egyéni élet degradációja fejeződik ki, az idő azzá a kérlelhetetlen géppé önállósul, amely az egyéni fejlődés vágyát, az egyéni sajátosságot, sőt magát az egyéniséget is összelapítja, nivellálja, semmivé teszi. És ha néhány egészen modern szerző — hasonló világnézeti alapon — barátságosabb magatartást tanúsít az időlefolyás iránt, ez csak annak jele, hogy kétségbeesése, pesszimizmusa és irracionalizmusa játékosan léha jelleget öltött.

Csak ebből az élményeltorzulásból, amely természetesen nem véletlenül áll elő a késői kapitalista, és különösen az imperialista társadalmi valóság talaján, fakadhat és tudatosulhat az egyéni (átélt) és az objektív (fizikai, történelmi) idő radikális elkülönülése. Ennek az elkülönülésnek gondolati kidolgozását a modern filozófia végzi el Bergsontól és Diltheytől Heideggerig és Sartre-ig; időfelfogásuk különbségei számunkra itt érdektelenek, annál is inkább, mert mindezek a különbségek az objektív és szubjektív idő szembeállításán belül maradnak. Íróilag ez az időfelfogás az imperialista korszak epikájának minden formai újításán uralkodik, különösen az első világháború utáni időben.

Semmiképpen sem lehet feladatunk, hogy ennek az új állásfoglalásnak változatait felsoroljuk, elemezzük vagy értékeljük. Fontosak a közös vonások, s ezek közül is a legfontosabb az epikai totalitás egységének és folyamatszerűségének szétzúzása. Mert ha az átélt és valóságos idő ellentétét hangsúlyozzák, ha azok a tempókülönbségek lesznek a kompozíció, a felépítés alapelvei, amelyek az átélésben örökléttó nyújtanak meg egy-egy percet, és az éveket rövid

pillanatokká szorítják össze, — hiszen éppen így „bizonyítható be" az objektív idő halott volta, alacsonyrendűsége, sőt nemlétezése — akkor szétporlad az egész a mozzanatok nehéz súlya alatt. Szélsőséges esetekben a szubjektív, mint az egyetlen valóságos idő élménymorzsáival űzött játék addig megy, hogy ez az idő lesz az egyetlen fonál, amely az önkényes, heterogén darabokat álösszefüggésekben egybekapcsolja. Az objektív valóság minden fontosságaránya ezzel sutba kerül. A túltengő szubjektív élmény, amely még Flaubertnél zátonyra futott a kemény realitáson, itt „saját", „szuverén" erejéből megteremti a magamagához való, mert merőben önmagából létrehozott „kozmoszát", és éppen ebben a szélsőséges diadalában bizonyítja be saját tehetetlenségét és erőtlenségét. Korunk valamennyire igazi írója többé-kevésbé tudatában is van ennek a helyzetnek. De mert egészen uralkodnak rajtuk azok az életérzések (és ezért világnézetek), amelyek az imperializmus talajából nőttek ki, ennek az állítólag szuverén szubjektív világnak, ennek a „valóságos" időnek ily módon előállott tehetetlenségét és semmis voltát az egyetlen lehetséges pozitívumnak, az életigazság, a világszubstancia „kozmikusan" lehetséges maximumának érzik. Ezzel szentesítik a valóság szélsőségesen szubjektivista eltorzulását, benne látják egy világeltorzulás adekvát kifejezését, amely szemükben az egész valóság alapja.

Az imperialista korszak írója csak nehezen vonhatja ki magát e befolyások alól, még akkor is, ha ezeknek a tendenciáknak formaromboló hatását viszonylag világosan és józanul látja. Itt semmi esetre sem az irodalmi kifejező eszközök vagy éppen divatok úgynevezett ellenállhatatlanságára gondolunk. Ezeknek az igazi írók sikerrel állhatnak ellen. Hanem arról van szó, hogy ezek a tendenciák az életből — tehát az író életanyagából — nőttek ki; aki tehát korunkat éppen történelmi sajátosságában akarja ábrázolni, nem hagyhatja őket büntetlenül egészen figyelmen kívül.

Itt természetesen nem a kor objektív sajátosságáról, igazi történelmi jellegéről van szó, hanem valóságos lényegének — persze társadalmilag és történelmileg szükségszerűen előálló — eltorzult tükröződéséről. Tehát nem arról, hogy korunk objektív társadalmi valósága (vagy éppen az emberiség egész élete, az egész „kozmikus" lét) kibogozhatatlan kaosz, úttalan útvesztője volna az eltorzulásoknak, hanem arról, hogy ez a valóság sokaknak —leginkább a művészileg és világnézetileg fogékony, de a társadalmi valóság objektív hajtóerőitől elidegenedett értelmiségnek — társadalmilag szükségszerűen így jelenik meg.

Önmagában az imperialista korszak a világháborúk és világforradalmak kora. Emellett világos, hogy azok az objektív tendenciák, amelyek gazdaságilag és kulturálisan, a bel- és külpolitikában a világháborúkat készítik elő, lényegileg a világ véres kaosszá való átváltoztatására, az emberinek az egyes egyénben, az osztályokban és nemzetekben való eltorzítására irányulnak. És erejük jelentős; ezt két világháború, a nemzeti-szocializmus tizenkét éve Németországban stb. világosan bebizonyította. De akármilyen nagy is ez az erő — amely ma ismét az erőgyűjtés, a felvonulás, a toborzás, a kiterjedés és összpontosulás stádiumában van — mégis semmiképpen sem végzetesen ellenállhatatlan. A Szovjetunió több mint harmincéves fennállása, a népi demok-

ráciák keletkezése, a tömegek növekvő ellenállása csaknem minden „metropolisban" és a gyarmatokon nyilvánvaló bizonyítéka ennek. A korunkat közvetlenül jellemző, kaotikusan eltorzult vonások ellenére tehát világosan látható benne a történelmi folyamat iránya egy, egyéneket és népeket egyaránt értelmes rendbe összefogó, kultúrával teljes jövő felé.

Igaz, hogy csak annak számára, aki a jövőbe mutató tendenciák erejét meglátni és felismerni képes. Aki továbbra is benneáll a XIX. század feloldhatatlan világnézeti ellentmondásaiban vagy engedményeket tesz azoknak a reakciós álmegoldásoknak, amelyeket az imperialista korszak burzsoá spontaneitása szakadatlanul kitermel, vagy ezeknek egészen rabjává lesz: az kénytelen a világot eltorzult, és minden emberiességet eltorzító kaosznak látni. Már pedig a polgári értelmiség ún. avantgárdája éppen így látja a világot. Csodálatos látvány. A reakció felvonulásának hivatalos ideológiája ma éppúgy, mint Hitler idején demagógikusan harcot hirdet a fenyegető barbárság ellen, keresztesháborúra szólít fel ellene. Az itt hirdetett „rend" azonban csak a legrosszabb, futószalagon gyárilag előállított irodalmi, művészeti és filozófiai best sellerekben jelentkezik úgy, mint összhang és rend. Mihelyt egy ezen vagy ezzel rokon vagy ettől befolyásolt alapon álló művész szubjektíve őszintén alkot, szubjektíve becsületesen igyekszik kifejezni világképét, előttünk áll az eltorzult és eltorzító káosz, a világ, mint egyfelől az objektív és halott, másfelől az egyetlen igazi és élő szubjektív idő kettőssége.

Itt olyan hang csendül fel, amely egyetlen, tartalmát az imperialista korszak polgári világából merítő műből sem hiányozhat, ha nem akarja annak hitelességét, igazán átfogó jellegét veszélyeztetni. Az irodalom igazi nagyságai azonban a csupán — esetleg kivételesen — tehetségesektől abban különböznek, hogy szívük a helyén van, hogy az új benyomások iránti fogékonyság ellenére mindig pontosan tudják, mi a valóság és mi puszta látszat, mi a világ objektív lényege, és mi ennek az objektív lényegnek akármilyen szükségszerűen előálló eltorzult visszfénye.

Ezért kap a modern irodalmi időprobléma Thomas Mann életművében, ábrázolási módjában radikálisan más szerepet, mint kortársainál. Vegyük a *Varázshegy*et. Tudjuk, a világnak odafönn (a szanatóriumban) és odalent (a közönséges polgári valóságban) nagyon különböző időélményei, különböző szubjektív időszámítása van. Elemzésével nemcsak a regény alakjai foglalkoznak nagyon behatóan, hanem Thomas Mann maga is. De ő tudja, és ezért érzi minden olvasó, ennek a lassú epikai haladásnak minden lépésénél: a *Varázshegy* csak lakóinak — és ezeknek is csak szubjektív elképzelésében — külön valóság, elszigetelt külön világ, amelyben állítólag külön idő is uralkodik. Megmutatja, hogy ennek a világnak mesterséges — objektív, itt orvosilag meghatározott — elszigetelődése már csak azért is puszta látszat, mert benne az emberek minden szociális meghatározottsága, amely sorsukat „odalenn" determinálja, változatlanul érvényben marad. Sőt amennyire módosulásukról szó lehet, ez csak a „lentről" hozott társadalmi meghatározottságok erősebb kiütközésében, zavartalanabb hatóképességében áll. Az embereknek itt objektíve több idejük van; ezért különben tudattalanságban maradó problémáik tudatosabban megformulázhatók (Castorp — Settembrini — Naphta). Ugyanezek-

ből az okokból azonban filiszteri tompaságuk vonásai is világosabban kidomborodhatnak, mint „odalent". (A második rész posvány légköre.) A sajátlagos időprobléma tehát itt éppúgy leválaszthatatlan mozzanata az objektív létnek, mint „odalent", mint a „normális" regényekben. Thomas Mann a modern ábrázolástechnikai vívmányokat alakjai *egyik* jellemző eszközévé teszi. A szubjektív mozzanatot, mint szubjektívet ragadja meg, és ezért illesztheti be szervesen objektív-epikai világábrázolásába.

Még világosabban látható ez a Faust-regényben. Thomas Mann itt rendkívüli művészi rafináltsággal használja fel a kettős idő mozzanatát. Egyfelől előttünk játszódik le Adrian Leverkühn élete az első világháborútól 1941-ig, elmeháborodottságban bekövetkező haláláig. Másfelől ifjúkori barátja és életrajzírója, Severus Zeitblom mindig, éspedig növekvő intenzitással érezteti velünk, milyen időkben veti papírra a halhatatlan barát és mester életrajzát. Ily módon a fasizmus kora, amelyet Adrian Leverkühn már nem élt át tudatosan, a második imperialista háború gyors kezdeti győzelmeivel és szörnyű kudarcaival kíséri, mondhatjuk, kórusként a hős tragédiáját. A regénynek tehát két időszámítása, sőt két időbeli lefolyása van, amelyek szakadatlanul egymásba fonódnak, és szakadatlanul kölcsönösen megvilágítják egymást.

Ez utóbbi megjegyzéssel kimondtuk az itt döntő különbséget is, amely Thomas Mannt avantgardista kortársaitól elválasztja. Mert ez a kölcsönös megvilágítás csupán annálfogva lehetséges, hogy a két szubjektíve különállónak látszó idő, az életrajzi történésé és az életrajz keletkezéséé, egyformán objektív, és ebben az objektív lényegében a valóságban és az ábrázolásban is egységes lefolyású. Szubjektivisztikus elválasztásuk azáltal, hogy az író nemcsak az életrajzot magát, hanem annak írói keletkezését is elmondja, csak arra szolgál, hogy ábrázoltan kifejezésre juttassa az objektív totális összefüggés meghatározott mozzanatait, amelyek az egyszerűen elbeszélt életrajzban nem juthatnának ábrázolt formában szóhoz, tehát csak elvont kommentárokkal volnának közölhetők. A látszólagos közeledés a modern „többidejűséghez" tehát Thomas Mann-nál bonyolult kerülőutakon fokozottan érvényre juttatja a társadalmi-történelmi kor „hagyományosan" realista egységét.

4

Mi mármost ennek az egységnek szellemi és művészi tartalma? Kétségtelenül az összefüggés Adrian Leverkühn munkássága és a német nép tragédiája között az imperialista korszakban.

Ezt az összefüggést közvetíti művészileg az életrajzíró, Severus Zeitblom alakja. A hős maga, Adrian Leverkühn személyileg túlságosan elzárt, mereven magába húzódó alak ahhoz, hogy benne magában ábrázolhatók legyenek a jelenhez való vonatkozások. Mi több, alakja közvetlenül olyan elszántan elutasítóan áll egész korbeli környezetével szemben, olyan határozottan hangsúlyozza problémáinak és azok megoldásainak merőben művészi voltát, hogy

puszta életrajza az életrajzíró személyének megmutatkozása nélkül, minél tökéletesebb volna, annál inkább kizárná a „világot" magából és ezért, mint életrajz is csak tökéletlen, totalitás és vonatkozás nélküli, világnélküli lehetne. Thomas Mann nagy művészete abban nyilvánul meg, hogy ezek a korral és világgal való kapcsolatok, melyek — objektíve — benne vannak Adrian Leverkühn életművében, és annak éppen döntő tartalmát teszik ki, melyek végsőleg formai problémáit is meghatározzák, éppen az életrajzíró egyéniségének előtérbe lépésével válnak az ábrázolás lényeges mozzanataivá.

A kétféle idő kölcsönös megvilágítása mutatja tehát, hányszor ment Adrian Leverkühn tudatlanul korával, sőt hányszor vitték őt ennek a kornak tartalmai éppen akkor, mikor ő maga legdölyfösebben azt hitte, hogy semmi köze az őt körülvevő világhoz. Ezeket a vonatkozásokat nem annyira Severus Zeitblom elemzése és elbeszélése világítja meg, mint létezése maga.

Ez a Severus sokkal inkább, mint barátja, a dolgozószoba „kisvilágába" száműzött új Faustus, a raabei légkör alakja. Már neve is Raabe világára emlékeztet, és az éleselméjű, átfogó tudású, mély (és mélyen régimódi) humanizmusú félénk klasszikus filológus, aki hozzá szabad idejében kitűnően játszik a héthúrú viola d'amorén, közelebb áll ehhez a vidékhez, mint Thomas Mann bármelyik alakja valaha. Ehhez járul még a korhoz való viszonya. Ezt alább még kissé kimerítőbben elemezzük. Itt csak annyit bocsátunk előre, hogy Severus Zeitblom minden külső világtól való idegensége ellenére figyelemreméltóan kritikusan, ugyanekkor azonban ugyanilyen figyelemre méltóan, szellemi értelemben is, teljesen ellenállásra képtelenül áll szemben a fasizmushoz vezető koráramlatokkal. Ez szintén nagyon emlékeztet Raabe alakjainak belső kritikájára és ellenállóképtelenségére a közelgő és a berendezkedett bismarcki korszakkal szemben. Ugyancsak az ő alakja hangsúlyozza ennek a nagyon modern, és általános emberi tragédiának kisvárosiasan régimódi jellegét, ezzel kényszeredettség nélkül, pusztán a légkörteremtés művészi eszközeivel a legjobb és a legrosszabb értelemben tipikusan német, önémet jelleget adva neki. A fasizmus maga, és oly tipikusan újnémet-imperialista megjelenési formái ugyan döntően belejátszanak a regénybe, sőt egyenesen meghatározzák szellemi-erkölcsi tartalmát, de az élet közvetlenül művészileg feltárt látható felülete a régi Németország, amely vagy belenő az új reakcióba vagy rohamával szemben védtelennek bizonyul. Másfelől éppen az ilyen légkörben áll elő annak lehetősége, hogy az író szabadon megmutassa az imperialista Németország legmagasabb szellemiségét, hogy éppen ennél érzékeltesse a fentebb jelzett kettős mozgást: a belenövést és a védtelenséget.

Severus Zeitblom „középalak". Epikai feladata az, hogy az ellenállásnak ezt a védtelenségét, és annak lelki hátterét a — legalább erkölcsileg, legalább műveltségében és érdeklődésében — legjobb német polgári értelmiségen mutassa be. Severus Zeitblom mindenestül régi szabású humanista: erkölcsi undorral utasít vissza minden modern hivatkozást akárminő lelki „alvilágra". Viszonya barátja zenéjéhez ezért lelkes csodálat, amelyet szakadatlanul egészen mélyrenyúló bizalmatlanság kísér. Ez az érzés a legérdekesebb beszélgetések közben sem hagyja el, amelyekben különösen a két világháború között a fasiz-

mus ideológiáját játszi felelőtlenséggel, „magas szellemi színvonalon" készítik elő. Ez az érzés határozza meg a Hitler-uralommal szemben tanúsított magatartását is.

Thomas Mann „középalakot" választ, a régi Németország egyik típusát, de semmiképpen sem átlagos értelmiségi nyárspolgárt. A legtöbb külsőségben raabei módon bizarrnak ható Severus éppily bizarrul egyesíti magában a komikusan lojális hiszékenységet minden hivatalos közléssel szemben, a nyelvnek, sőt a gondolkodásnak is az állami parancshoz való alkalmazkodását azoknak a társadalmi-világnézeti ellentéteknek viszonylag nagyon belátó megítélésével, amelyek Németország sorsát ezekben az évtizedekben eldöntötték. Nagyon jellemző például, hogyan emlékezik meg Hitler tengeralatti háborújának egy új és állítólag sikeres szakaszáról: „Ezt a sikert egy meseszerű tulajdonságokkal bíró új torpedónak köszönhetjük, amelyet a német technikának sikerült megalkotnia, és nem tudok elfojtani magamban bizonyos megelégedést mindig eleven feltaláló szellemünkkel, semmi kudarctól le nem gyűrhető nemzeti rátermettségünkkel, amely még mindig egész teljességében rendelkezésére áll a rezsimnek, annak a rezsimnek, amely bennünket ebbe a háborúba belevitt, és valóban lábaink elé tette a kontinenst, az európai Németország értelmiségi álmát egy német Európa persze némileg aggasztó, némileg rozoga, és a világnak nyilvánvalóan elviselhetetlen valóságával helyettesítve." Ilyen passzust sokat találhatunk Severusnál.

Másrészt néha olyan belátást mutat a társadalmi fejlődés általános mozgási törvényeibe, amely messze túlmegy a legjobb német értelmiségi átlagon. Így már Németország helyzetének, átalakulásának megítélésekor az első imperialista háborúban. Érzelmileg az 1914-es augusztusi napok minden illúzióját osztotta, a „közösségi élet egy korábbi formájához" való áttörés vágyát is. Alkalmilag azonban hozzáteszi: „Erkölcsileg nézve nem volna szabad, hogy egy nép eszköze az áttöréshez közösségi életének valamelyik magasabb formája felé — ha már véresen kell lejátszódnia — a külső háború legyen, hanem a polgárháborúnak kellene lennie."

Még jobban kiütközik ez az érzület afölötti felháborodásában, hogy Hitler és Mussolini Firenzében a kultúra védőinek és oltalmazóinak tolják fel magukat a bolsevizmus fenyegetésével szemben. Noha „természetes borzadályt érez a radikális forradalom, és az alsó osztály diktatúrája" gondolatára, mégis hozzáteszi: „Tudtommal a bolsevizmus sohasem semmisített meg művészeti alkotásokat. Ez sokkal inkább azok feladatkörébe esett, akik azt állítják, hogy megvédenek bennünket tőle." És e megjegyzések között áll érdekes, az akkori Németországban bizonyára nagyon átlagon felüli vallomása: „Így a csőcselékuralomról való nézeteim kényszerűen módosulnak, és az alsó osztály uralma előttem, a német polgár előtt ideális állapotnak tűnik fel, összehasonlítva a most lehetségessé vált *söpredékuralommal*."

Ezek az ellentmondások mélyen bevilágítanak abba a gondolati kaoszba, amely Severus Zeitblom kimérten választékos, humanista műveltségű kifejezésmódja mögött elrejtve kavarog, de sohasem kap világos és határozott irányt. Már 1918-ban látja, hogy a polgári humanizmus korszaka bevégződött; látja az összefüggést e válság és a fasizmus között. „Igaz: a polgári demokrácia

bizonyos rétegei érettnek látszottak és látszanak ma arra, amit söpredékuralomnak neveztem — készek a vele való szövetségre, hogy kiváltságaik élettartamát kitolják." De ezek a belátások nála határozott hatások nélkül maradnak, még saját értelmi magatartására is.

Zárkózottabb barátja az ilyen kérdésekben illúziótól mentesebb. Már 1914-ben is az, mikor az „áttörés" vágyáról hűvösen megjegyzi: „Nem sokat érne... ha megérteném, mert a durva események ki- és elzártságunkat egyelőre még csak teljesebbé fogják tenni, ha ti harcosok még olyan messze elkalandoztok is Európába." Így különösen egy rövid, de igen érdekes beszélgetésben barátjával, ahol a szabadság dialektikája kerül szóba. Adrian itt egész művészi irányának megfelelően arról a meddőségről beszél, amelyet a szabadság, a „szétzúzott konvenciók" hoznak szükségképpen magukkal. (Néhány, a művészetre vonatkozó megjegyzést fentebb már idéztünk e gondolatmenetekből.) Severus ellenvetéseire Adrian a szabadság belső dialektikájáról kezd beszélni, ahogyan ő értelmezi: „De hiszen a szabadság csak egy más szó a szubjektivitásra, ez pedig egy szép napon nem bírja ki tovább önmagával, valamikor elveszti a reményt annak lehetőségében, hogy önmagából teremtsen, és védelmet és biztonságot keres az objektivitásban. A szabadság mindig hajlik a dialektikus átcsapáshoz. Nagyon hamar felismeri magát a kötöttségben, magának a törvény, szabály, kényszer, rendszer alá rendelésében teljesedik be — abban teljesedik be, ami azt jelenti, hogy azért nem szűnt meg szabadság lenni." Severus elutasítja ezt a dialektikus átcsapást: „De hát akkor igazában nem szabadság már, ahogyan a forradalomból született diktatúra sem szabadság." „Olyan bizonyos vagy ebben?" utasítja vissza kurtán Adrian, hogy a beszélgetés további folyamán ismét elforduljon a politikától, és merőben zenei problémákat vizsgáljon.

Fölöttébb sovány tehát, amit Adriannak korához való helyzetéről megtudunk. Még kevésbé látjuk, hogyan befolyásolják az ilyen felvillanó belátások egész magatartását. Mint alkotómunkájának menete mutatja: nagyon kevéssé. Adriannak ez a magábazártság a társadalmi problémákkal szemben, a körülvevő külső realitás elutasító tudomásul nem vétele egyik legfontosabb jellemvonása. Annál jelentősebb, hogy Thomas Mann kevés eszközzel dolgozó művészete ezt a függönyt itt-ott mégis kissé fellibbenti. Mert mint már mondottuk és még kimutatandó, Adrian Leverkühnnek ez a belső szembenállása kora társadalmi-történelmi valóságával mégis döntő szerepet játszik tragikus végében.

Hogy kellő kiindulópontunk legyen, térjünk vissza ismét Severushoz. A világhoz való viszonyának döntő jellemvonása, mint mondottuk, olybá fogható fel, mint az ellenállás védtelensége a reakciós ideológia minden rohamával szemben. Ez már 1914 előtt megkezdődött, nagy lendületet, világnézeti „elmélyítést" nyert 1919 és 1933 között, hogy aztán a nemzetiszocializmusban szörnyű és csőcselékszerűen egyetemes csúcspontot érjen el. Az ellenállás védtelensége Zeitblom tanárnál éppen azért tipikus, mert nem átlagos alak. Belátásainak átlagon felüliségére az imént utaltunk; erkölcsi jellemének átlagonfelülisége abban mutatkozik, hogy Hitler hatalomrajutásakor nyugdíjaztatja magát, nem akar Göbbels propagandájának „nevelésében" részes lenni;

nácivá lett fiaitól való teljes elidegenedése is ezt a megalkuvás nélküli magatartását mutatja a Hitler-rezsimmel szemben.

És mégis védtelenség? Igen, mondhatnók, éppen ezért. Thomas Mann a bensőleg magános Adrian Leverkühnt gyakran viszi el intellektuális társaságba. Ez Halleban kezdődik a teológusok között, csúcspontját éri el a müncheni korszak különböző avantgardista köreiben. Mit látunk ott? Mindig és mindenütt a XVII. és XVIII. század nagy forradalmaiból támadt polgári demokrácia válságának gondolati és érzelmi tükröződését abban a világnézeti elmélyülésben, amelyet Severus a polgári humanizmus végének jelent ki.

Nem lehet itt feladatunk, hogy ezeket a nézeteket hiánytalanul felsoroljuk és értékeljük. Elég arra rámutatnunk, hogy Thomas Mann itt — ugyanolyan tökéllyel, amilyennel a modern zene minden lényeges törekvését átélhetővé teszi számunkra — ezekben a beszélgetésekben a német prefasiszta, a fasizmust előkészítő ideológia legfontosabb motívumait legalább is érinti. Különösen fontos itt, hogy rámutassunk ezeknek a beszélgetéseknek szellemi-erkölcsi légkörére. A diáksymposiont még egy kusza, de szubjektíve őszinte idealista meggyőződés tölti el. Tartalmilag azonban már itt felvetődik minden problémája a későbbi reakciós ideológiának: a társadalmi problémák földi eszközökkel való gazdasági megoldásának nagyképű elutasítása a hiányzó „mélységre" való hivatkozással, mert azok az emberi életnek csak a felszínét érintik; minden értelmes és ésszerű kérdés és válasz ugyanilyen nagyképű elvetése, az a beállítottság, amely az „irracionálisban" eleve magasabbat, lényegesebbet lát az ésszerű elmével elérhetőnél; mindenekelőtt azonban a Völkisch fetisizálására és istenítésére irányuló irracionális törekvés, egy — akkor még sokban tudattalan — agresszív sovinizmussal társulva, akkor még a német lényeg kelettel és nyugattal szemben való apriori fölényének, a németség világmegváltó hivatásába vetett „tisztán szellemi" hitnek „tisztán szellemi" formájában.

Adrian Leverkühn itt néhány kis csetepatét folytat ezzel az ideológiával. Severus Zeitblom, aki mélységesen idegenül, sőt akkor még rendíthetetlen humanizmusában mélységesen ellenségesen áll vele szemben, érdeklődő hallgató marad.

Megismétlődik ez az imperialista Németország első összeomlása után az akkori avantgardista körökben. A reakciós törekvések most sokkal tudatosabban jelentkeznek. Az egész légkör is alaposan megváltozott. Most már játékos, felelőtlen, minden modern avantgardista és reakciós törekvéssel rokonszenvező esztétikai-erkölcsi sznobizmus uralkodik. Zeitblomot valóban mély bizalmatlanság tölti el ezzel a körrel és szellemiségével szemben. Magában (kétszemközött) teljesen tudatában van e bizalmatlanság okainak is. Mikor a demokrácia, az ész, a XIX. század ez örökségének megvetéséről, az erő és a diktatúra dicsőítéséről esik szó, és valamennyien lelkesen helyeselnek, így írja le érzéseit: „Persze, hogy mindezt el lehetett mondani, csak éppen érzésem szerint, mivel végre is egy közeledő barbárság leírásáról volt szó, kissé több aggodalommal és borzadással kellett volna mondani, és nem azzal a derűs elégtétellel, amelyről legfeljebb csak azt lehetett remélni, hogy a dolgok felismerése, és nem maguk a dolgok váltották ki." Helyesen foglalja össze ennek a

körnek alaptendenciáját, mint „szándékolt visszabarbárosodást". Érzi — és ez nagyon fontos — Adrian egyik ebből az időből származó levelében az „esztétaság és barbárság szomszédságát, az esztétaságot, mint a barbárság szállás-csinálóját", mint valamit, amit „saját lelkében . . . élt át."

Mégis Severus Zeitblom ezekben a beszélgetésekben is érdeklődő, többnyire nema hallgató marad, aki csak időnként, mikor muzsikálni kezdenek, igyekszik kellemesebbé tenni a társas együttlétet azzal, hogy viola d'amoréján elfelejtett régi zeneszerzőket ad elő. Egy neki különösen ellenszenves avantgardista filozófus taglalásakor megjegyzi, hogy tárgyilag nagyon sokat lehetne mondani ellene, az avantgardizmus és a reakció keveredése ellen. „De a finomabb érzésű ember nem szeret zavarni. Nem szeret logikai vagy történelmi ellenérvekkel behatolni egy kidolgozott gondolati rendbe, és még a szellemellenességben is tiszteli és kíméli a szellemet." Csak egyszer próbál opponálni az igazság keresésének és kimondásának védelmében. Megjegyzései visszhang nélkül maradnak. És Severus önkritikával fűzi hozzá, hogy „az ízléstelenségig ismert idealizmusa csak zavarja az újat". Később ugyan belátja, milyen mélyen rejlő hiba, „egész civilizációnk hibája volt, hogy túlságos nemeslelkűséggel gyakorolta ezt a kíméletet és respektust — holott a másik oldalon csupasz arcátlansággal és a legelszántabb türelmetlenséggel volt dolga".

Így áll elő Severusban az a szellemi-erkölcsi hasadás, amely legkirívóbban a hitlerséggel szemben való magatartásában mutatkozik. Ezt a belső konfliktust is nyiltan és világosan kimondja, mikor Németország összeomlásáról van szó: „Nem, ellenemre van, hogy kívántam — és mégis kívánnom kellett — és azt is tudom, hogy kívántam, ma is kívánom, és örömmel fogadom majd . . . A roppant mámorért, amelyet mi mindig mámorra vágyók ittunk belőle, és amelyben a csalóka nagyság éveiben fölös számmal követtünk el gyalázatosságokat — ezért fizetni kell." De ez a belső konfliktus nemcsak lelki széttépettséget jelent. Benne van egyúttal Zeitblom belső kötöttsége ahhoz a „népközösséghez", amelynek alapirányát gyűlölni és megvetni volt kénytelen, a belső kötöttség olyan ideológiai törekvésekhez, sőt a szellemi szolidaritás velük, amelyekről úgy gondolkozott és érzett, mint kifejtettük. Ez a kötöttség, minden helyes kritika, minden szellemes fenntartás ellenére, a legjobb német értelmiség ideológiai ellenállásában megnyilvánult védtelenség emberi-morális alapja a gondolat- és érzésvilág fasizálódásának folyamán.

Honnan ez a védtelenség? Honnan a legjobb belátások, a legbecsületesebb meggyőződések és érzések tehetetlensége? Azt hisszük: a védekezéshez a társadalmi lét és gondolkodás két — egymással szorosan kapcsolatos —mozzanata szükséges. Először egy archimedesi pont, amelyből a fasizálódás *kívülről* nézhető; egy archimedesi pont, amelyből szükség esetén mindig *cselekedni* is lehet ellene; a cselekvésnek ez az objektív lehetősége aztán a szavakat és gondolatokat is ellenállást teremtő tettekre változtatja. Ezt a „kívülről"-t Severus sehol sem tudja megtalálni. A *Varázshegy* Settembrinije még szellemileg vértezett volt Naphta ideológiai mérgezése ellen, ha érvelése erőtlenül pattant is le a zsidó jezsuita misztifikáló szofizmáinak páncéljáról. De Settembrini mindenekelőtt nem volt német; azonkívül számára a polgári humanizmus, amelyből minden a kapitalizmust igenlő következtetését levonta, meg-

dönthetetlen dogma volt. Innen szubjektív ereje és objektív hatóképtelensége. A német Zeitblom túl van az olasznak ezen az illúzionizmusán. Ez — tisztán szellemileg — talán haladást jelent, de gyakorlatilag, az eszmék történelmi összecsapásakor még nagyobb gyöngeséget.

Itt megy át mármost a tehetetlenség első mozzanata a másodikba : Severus semmi pozitívumot nem tud szembeszegezni az új eszmevilágnak, amelyben világosan felismeri a reakciót és barbárságot ; a maga — objektíve helyes — ellenvetéseivel tapintatlan ünneprontónak érzi magát, aki jobban teszi, ha hallgat és valóban hallgat is. Az ellenállás védtelenségének ezt a mozzanatát Thomas Mann ugyancsak már előbb ábrázolta. A „római úr" becsületes tehetetlenséggel ellenszegül Cipolla varázsló tömeghipnózisának. De képtelen az ellenállásra, így kommentálja a *Mario és a varázsló* szerzője helyzetének gyöngeségét, mert álláspontja merő negatívum : nem akarja magát megadni a hipnózisnak ; a puszta nem-akarás azonban üres és semmis, és ezért könnyen és észrevétlenül csap át igenlésbe, önnönmaga alárendelésébe. Severus Zeitblom bonyolult gondolatai, kommentárjai, erkölcsi fenntartásai, esztétikai elemzései stb. általános szempontból nézve nem egyebek annak kifejtésénél, ami implicite benne volt a „római úr" néma kudarcában.

Severusnak nem áll rendelkezésére archimedesi pont Németországnak azon a szellemi életén kívül, amely feltartóztathatatlanul zuhan a barbárságba ; nincs pozitív ideálja, amelyet a homályosan reakciós vágynak, a barbársággal és reakcióval való ficsúros gondolati játékkal, és méginkább a hitlerizmus kifejlett ördögi világával szembeszegezhetne.

Ám mindez még csak a tehetetlenség leírása. Honnan jön ez a tehetetlenség? Itt — de most egészen a tartalmi-társadalmi oldalról nézve — ismét felvetődik a „kisvilág" problémája, és elvezet Adrian Leverkühn művészi fejlődésének is reális alapjaihoz, az ördöggel kötött szerződéséhez, alkotásának az ördögtől való függéséhez. Az elmondottak után aligha szorul részletes kifejtésre, hogy Adrian Leverkühn minden alkotó problémája mögött a szabadság és kötöttség, a szubjektivitás és rend kérdése áll. Adrian éppúgy látja, mint Severus, hogy a szubjektivitás és szabadság válságba jutott ; már fentebb tanulmányoztuk idevágó nézeteit. Kora ifjúsága óta az a felfogása, hogy „a bárgyú rend még mindig jobb, mint semmilyen rend".

Ezért törekvése kezdettől fogva a szabadság és szubjektivitás legyőzésére irányul ; de a kötöttségnek ebben a keresésében ugyanúgy pusztán benső szubjektivitására van utalva, mint azok a művészek, akik ennek a szubjektivitásnak gáttalan felszabadulásától kapják az ösztönzést az alkotáshoz, a szubjektív önkény legyőzése tehát nála is pusztán formai ; de ezért csap is azután át ez a „rend", ez az „ésszerűség" nála a hideg megkonstruáltságba, ezért lesz szükségképpen az érzés, a zenében meglevő „istállói meleg" megvetője, ezért uralkodik művészetén a keserűen paródikus ; ezért változik át ész- és rendkultusza minduntalan szellemes obszkurantizmussá. Severus nagyon helyesen kritizálja ezt a tendenciát : „Az ésszerűségben, amelyet sürgetsz, sok a babona — a hit a megfoghatatlanul bizonytalan démoniában, amely a szerencsejátékban, a kártyavetésben és sorshúzásban, a jelmagyarázatban garázdálkodik. Éppen fordítva, mint te mondod, rendszered szerintem inkább arra alkalmas,

hogy mágiában oldja fel az emberi észt." (Ez hozza létre az ördöggel kötött szövetséget, az ördögit művészetében: a megoldhatatlan feladat csak így — szubjektíve formailag — erőszakolható ki megoldásként.)

De hogyan függ össze ez a bonyolult problematika a „kisvilággal"? Adrian ezzel sokkal inkább tisztában van, mint humanista-kritikus barátja. Egy beszélgetésükkor mondja: „Nem komikus, hogy a zene egy ideig a megváltás eszközének érezte magát, holott, mint minden művészetnek magának van szüksége a megváltásra, ti. attól az ünnepélyes elszigeteltségtől, amely a kulturális emancipációnak, a kultúra valláspótlékká emelésének gyümölcse — a közönségnek nevezett művelt elittel való egyedülléttől, amely nemsokára már nem is lesz, amely már ma sincs, úgyhogy tehát a művészet rövidesen egészen egyedül, a kihalásig egyedül lesz, hacsak nem találja meg az utat a »néphez«, vagy hogy romantika nélkül mondjuk: az emberekhez?" Ezekben az okos megjegyzésekben feltűnő, hogy a nép szó idézőjelbe van téve. Ez Adriantól egészen logikus, aminthogy az is teljesen logikus és következetes, hogy a rendet önmagában (ő bárgyú rendet mond, a német történelem hozzáfűzi a legelvetemültebb és legreakciósabb „rendet") előnyben részesítette a szabadsággal, a szubjektivitással szemben.

Mert így a polgári demokrácia világkríziséből, ideológiai tükröződéséből, a polgári humanizmus válságából adódó problematikus helyzet szükségképpen eltorzul, ha arra a kérdésre, amelyet az élet, Németország társadalmi léte tett fel az emberiségnek, merőben ideológiai vagy merőben művészi választ keresnek és találnak, olyan választ, amely eleve nem veszi tudomásul a népélet realitását, a nép reális kívánságait. Ez az eltorzulás, ez a visszavezetés a teljesen formálisba és elvontba döntő szellemi-erkölcsi összetevője annak a védtelenségnek a reakcióval szemben, amelyről beszélünk. Persze az a reális „rend", amelyet a nemzetiszocializmus létrehoz, egyáltalában nem elvont: nagyon pontosan és konkréten megfelel a legeslegreakciósabb monopoltőke szükségleteinek, minden tekintetben kielégíti őket, abban is, ahogyan a szabadságot és szubjektivitást legyőzi. Vele szemben áll a társadalmi valóságban — ha a német valóságban mégoly kevés reális átütő erővel is, ha sok dolgozó fejében mégoly zavarosan is — egy másik rend, az elavult szabadság, szubjektivitás és önkény egy másik legyőzése: a termelési anarchia, a tőkés szabad verseny, a kizsákmányolás legyőzése.

A kor reális küzdelme, a polgári humanizmus igazi legyőzése, az új humanizmus keletkezése ezeken a harctereken megy végbe. Nem feladatunk itt annak leírása, miért szenvedett a népi ellenzékiség az 1914 és 1945 közötti évtizedekben annyiszor vereséget a reakciós rend elleni harcában, itt csak az a fontos, hogy ez az egész harc Adrian és Severus értelmiségi típusa számára egyáltalában nem létezik; hogy egész életükkel, gondolkozásukkal és alkotásukkal rabjai maradnak a dolgozószoba „kisvilágának"; hogy világképük a népet csak mint különböző demagógiák tárgyát, csak idézőjelben ismeri; hogy a szabadság és rend ellentétét, ha még oly mélyen és még oly művészileg is, csak mint elvont ideológiai-esztétikai ellentétet élik át; hogy tehát merőben szellemi, merőben művészi, merőben formai keresésük, hogy megtaláljanak egy „akármilyen rendet", spontán szükségszerűséggel telítődik ama nagy társadalmi

küzdelmek *eredményeinek* tartalmával, amelyek realitását, igazi ellentétességét nem veszik tudomásul. Ezért nem találhatnak — ha itt-ott helyesen, bár elvontan látnak is „világtörténelmi méretekben" — archimedesi pontot a reakció áradatának való ellenálláshoz; ezért nem szegezhetnek szembe pozitív ideált a reakciós ideológiának; ezért lesz Severus tehetetlenül elutasító nézője a barbarizálódásnak; ezért kénytelen a művészileg az aszkézisig becsületes Adrian Leverkühn a fasizálódás, és a fasizmus korától kitermelt barbár elembertelenedés minden motívumát építő elemként felvenni művébe, sőt művét éppen döntően művészi lényegében ezekre alapozni.

Itt éri el tetőpontját a „kisvilág" s a belőle fakadó művészet és kultúra tragikuma. A dolgozószoba „kisvilágába" való visszavonulás kényszerű magatartása volt a legjobb polgári értelmiségnek. Mert a polgári humanizmus válságának objektíve társadalmi, elsődlegesen megjelenési módja, a nagy forradalmakból támadt polgári demokráciák válsága éppen abban áll, hogy azok az eszmények, amelyek Rabelais-től Robespierre-ig a haladó emberi fejlődés nagy — egyszerre politikai és társadalmi, kulturális és művészi — közügyei voltak, elvesztik összefüggésüket a kor nagy küzdelmeivel, rájuk gyakorolt előrevivő hatásukat, hogy gátjaivá lesznek a fejlődésnek, ideológiai fegyvereivé a maradi képmutatásnak. A kultúrát megteremtő értelmiség ebből a helyzetből menekült a dolgozószoba „kisvilágába". Ennek a menekülésnek eredetileg az volt a szándéka, hogy az újfajta küzdelmekben mindinkább bemocskolt ideálok tisztaságát megmentse. Szubjektív célkitűzéseit nézve ellenzékiség volt. De minél szűkebbre zárult a „kisvilág" az értelmiség körül, minél inkább kizárólagos életvalóságává vált ez a mindig hermetikusabb elzártság, annál erősebben hatoltak a föld alatt a kapitalista világ reakciós áramlatai ennek az értelmiségnek problémáira, azok felvetésére és megoldására, látszólag tisztán bensőségessé vált tevékenysége tartalmára és formájára. Ez a földalatti befolyásolás neki sem maradt teljesen tudattalan. De ebben a légkörben torzító törést kellett szenvednie: a tudattalan kultusza, a mélypszichológia, a belső élet mitizálása minden különböző világnézeti és művészi formájában a belső világ ez eltorzulásának megannyi megjelenési módja.

Ez a fejlődés, általánosan szólva, nemzetközi. Németországnak azonban különös tragikusan groteszkül kiváltságos szerepe van benne. A XVI—XVIII. század nagy humanizmusa a szociálisan hátramaradott Németország számára akkor puszta ideológia volt, legjobb esetben pusztán szellemi előkészülete a demokratikus forradalomnak — amely azonban a német valóságban sohasem következett be, soha Németország társadalmi struktúráját nem változtatta át abban az értelemben, mint az Franciaországban és Angliában megtörtént. Németország tehát belenőtt az imperializmusba, a német értelmiség átélte a tiszta bensőség „kisvilágába" való visszaszorítást, anélkül, hogy a polgári humanizmust mint a közösségi élet kultúráját valaha is igazán tapasztalta volna. Mint Marx több, mint száz éve profetikus jövőbelátóan írta: „Németország tehát egy reggel az európai hanyatlás színvonalán lesz, mielőtt valaha is az európai emancipáció fokán állott volna."

Ezért eszmeileg egyenesebb és tökéletesebb a polgári humanizmus ideológiai bomlási tendenciájának, és a dekadens reakció felé való kezdetben

pusztán földalatti, később rohamos és tudatos törekvésének hatása Németországban, mint bármely más országban. Ezért kizárólag németek a modern reakció karvezetői; Schopenhauer és Wagner, Nietzsche és Freud, sokkal nagyobbszabású nemzetközi vezetők más nemzetek reakciós ideológusainál. Ezért kapta meg a politikai-társadalmi világreakció Hitlerrel Németországban eddig legmagasabb, „klasszikus" formáját. Ezért mondható el Adrian Leverkühn tipikusan német, sőt megjelenési módjában raabei-kaisersascherni tragédiájáról, hogy tipikus tragédiája a modern polgári művészetnek és szellemiségnek.

Minden bizonnyal nem véletlen, hogy ezt a tragédiát a német Thomas Mann írta. Mert nincs ma még egy író, aki ilyen mélyen szenvedett volna németségétől és polgáriságától, de ilyen szívósan birkózott volna azzal a problematikával, amely ebből a két — egymással szorosan kapcsolatos — világtájból fakad. Igaz, és ezt a könyvet is jellemzi, hogy Thomas Mann szinte ugyanolyan kevéssé tud konkrét képet adni a démoniság reális ellenerőiről az életben és a kultúrában, a magát felszabadító és felszabadult nép új „nagyvilágáról", mint a tőle ábrázolt emberek. Életművének szellemi tragédiahősei a felbomló polgári humanizmus és a reakciós-misztifikáló-demagogikus erők, amelyek ezt a felbomlást a monopolkapitalizmus szolgálatában hasznosítják. De mert ezt a tragédiát mélyebben átgondolta és fájdalmasabban átélte akármelyik polgári kortársánál, mégis a tragikus konfliktus új megoldásából annyit lát derengeni a látóhatáron, amennyi művészileg szükséges ahhoz, hogy végleges, mindent átfogó fordulatot adjon neki.

Sok évvel ezelőtt ezt írta Thomas Mann: „Azt mondtam, csak akkor lesz Németországban minden jó, csak akkor fog magára lelni ez az ország, ha Karl Marx olvasta Friedrich Hölderlint... Elfelejtettem hozzátenni, hogy az egyoldalú tudomásulvétel meddő maradna." Ez a belátás azonban Mannnál magánál valami egészen mást jelent, mint Adrian és Severus alkalomszerű kritikai, a keletkező új világgal elvontan rokonszenvező nézetei. Ez a belátás Thomas Mann számára — éspedig fokozódó mértékben — a mai polgári kultúra önmagában kiutat nem mutató, a barbárság felé rohanó bomlásának perspektívája. Ha tehát az a „nagyvilág", amely az (idézőjel nélküli) népnél készül, Thomas Mann költői művében nem is nyerhet konkrét tartalmat, mégis eléggé megvan számára ahhoz, hogy a süllyedő világ tragikus meghatározottságait végső kiéleződésükben mutassa meg, hogy a „tiszta szellem" „kisvilágát" — amit a benne élők csak tompán éreznek, de mindvégig nem tudnak magukban tudatosítani, életet átalakító erővé tenni — mint halálhozó ördögi börtönt ábrázolja. Shakespeare legnagyobb tragédiáiban, a Hamletben, a Learben végül a tragikus sötétségből feltör egy új világ fénye. És kinek van joga ahhoz, hogy Shakespeare-től ennek az új világnak pontos társadalmi leírását követelje? Nem elég, hogy látomása képes a fénynek és az árnyéknak magában a tragikumban a helyes társadalmi-szellemi művészi arányt és súlyt megadni?

Ez Adrian Leverkühn végső tragikus belátásának értelme és szellemi, művészi feladata: „... ahelyett, hogy bölcsen figyelmeznének, mi szükség e földön, hogy jobb legyen és bölcsen törődnének azon, hogy az emberek között

olyan rend teremtessék, amely a szép műnek újra életalapot adna, és tisztes beleilleszkedést, az ember kirúg a hámból, és megrészegedik a pokol borában: ezek okából odaadja lelkét, és ebek harmincadjára jut". Még egyszer idéznünk kellett ezeket a szavakat, mert bennük világosan kifejeződik ez az új: a reális gazdasági-társadalmi életalap átalakítása, mint a szellem és kultúra, a gondolkodás és művészet egészségessé válásának előfeltétele. Thomas Mann tragikus hőse itt megtalálta a Marxhoz vezető utat, legalább utolsó világos szavaiban szakított saját útjának ördögi, tragikus hiábavalóságával (a polgári kultúrával és művészettel), megjelölte az új utat, egy új „nagyvilág" útját, amelyben az új, a néppel összeforrott, már nem ördögi nagy művészet ismét lehetséges lesz. Hogy barátja és életrajzírója itt nem érti meg, hogy saját Adrian iránti hűségében menekülést lát a német sors elől, hogy a fasizmus összeomlása az ő szemében az egész német történelem cáfolata, csak szükségszerű realisztikus keret Thomas Mann-nak ehhez a perspektívájához: Adrian Leverkühn utolsó belátása csak szükségszerű perspektivikus következménye Németország és a polgári művészet tragédiájának. Objektíve jelen van. De még nincs jelen mint a polgári értelmiség odafordulása az új fény felé, „kisvilága" börtönfalainak ledöntése felé.

De egy új világhelyzet perspektívájának puszta kimondása, még ha, finom művészi módon, következmények nélkül történik is, elég ahhoz, hogy ez a tragédia ne legyen vigasztalan. Thomas Mann itt egy többszázados fejlődés után tesz pontot. Ez az utójáték azonban éppen ezért egyúttal előjáték is. A tragikum egész komorságában megmarad, de — az emberiség fejlődésének szempontjából — éppoly kevéssé pesszimista, mint Shakespeare nagy tragédiái.

1948

A JÁTÉKOSSÁG ÉS AMI MÖGÖTTE VAN

Töredékes megjegyzések „A szélhámos Felix Krull vallomásai"-nak első részéhez.

Miért töredékesek? Mert a mű, mely e fejtegetések tartalmát meghatározza, egyelőre még csak töredékesen van meg. Márpedig az esztétikában a befejezettség a tárgyiasságot döntően meghatározó jelentőséggel bír. Az élet lényegéhez tartozik, hogy benne jóformán mindig befejezetlen jelenségekkel van dolgunk: még egy ember halála is csak igen viszonylagos értelemben tesz pontot életpályája végére, tetteinek és műveinek hatásai ezután is a tovább-mozgó lét elemei maradnak. Bármennyi hibaforrása van is az élettel kapcsolatos vizsgálódásainknak, mégis elkerülhetetlen, hogy ezek mindig *a quo** jelleggel bírjanak.

Ezzel szemben, minden irodalmi vizsgálódáson az *ad quem*** jelleg uralkodik. Ez azt jelenti, hogy minden alak végső meghatározottsága, minden helyzet végső megvilágítása a költemény befejezéséből sugárzik ki. Persze, csak a végső, a beteljesedést-hozó. Az alaknak és a helyzeteknek atmoszférája dinamikusan meghatározódik mint érlelődés, mely e véggel teljesedik be. Ez a mozgás és annak záróakkordjai hozzák létre a költői atmoszférát, mely az igazi mesterműveket eltölti. Gondoljunk csak Andrej Bolkonszkijra és Pierre Bezuhovra Tolsztoj háborús époszában. Az előbbit mily sűrűn körüllengi — a szalonban való első gőgös fellépésétől, oly sok csalódása után bekövetkező megbékélt haláláig — az elháríthatatlan tragédia levegője: s a másiknál mily erős a biztonság, a bizalom atmoszférája, a meggyőződés, hogy a végső kimenetel jó lesz. Még amikor Bezuhov a franciák által színleg halálra ítélten ott áll a vesztőhelyen — akkor sem szűnik védettségének ez a hangulata.

És az ilyen hangulatok sokkal többet tartalmaznak, mint merőben általános körvonalait a sorsnak, mely a mű végén költőileg is beteljesedik, úgy, hogy a folyamat úgy jelenik meg, mint időbelileg megfordított legombolyítása annak, amit a befejezés implicite tartalmazott. Az alaphangulatnak ez a sorsegysége inkább úgy jelenik meg, mint a legkonkrétabb, a legindividuálisabb; meghatározza mind az egésznek, mind valamennyi részletnek specifikus különlegességét. Goethe Egmontjának ellenállhatatlan varázsa elválaszthatatlanul

* *honnan*
** *hová*

egybekapcsolódik tragikus végével. Ama sorskihívás nélkül, mely magabiztos gondtalanságában fejeződik ki, mindez lapos könnyelműség lenne.

Itt is — mint mindenütt, ahol igazi formaprobléma vetődik fel — egy életigazságról van szó. Ha egy élet beteljesedését, legmélyebb lehetőségeinek maradéktalan napfényrejutását, kezdetébe vetítjük vissza, s ebből a kezdetből bontakoztatjuk ki az élet kitágulását és beteljesedését — úgy ebben e kezdetnek emberileg szintetikus jellege nyilvánul meg; sorsnak és kedélynek egysége, hogy Novalis kifejezését idézzük; a személyiség legnagyobb boldogsága Goethe szerint: amikor az élet csúcsán kezdeti tendenciák érlelődnek meg. Ezt a tényállást olykor egészen vagy félig misztikusan fogalmazták meg. De a valóságban az élet egyik fontos tényéről van szó, jellem és életkörülmények közötti kölcsönös vonatkozásnak egyik jelentős fajtájáról. Igaz, hogy egyik végletes fajtájáról. Mert igen sok esetben az emberek személyiségének magva túlontúl gyönge ahhoz, hogy az élet folyása során adódó valamennyi változásban a strukturális azonosságnak e folytonossága mellett kitartson. De egy, ebbe az irányba mutató, bizonyos tendencia — jóban és rosszban — megvan csaknem minden embernél, és az emberek általános meggyőződése, hogy a személyiség értéke és súlya éppen az ily módon meghatározott szilárdságban, a képességeknek ilyen folytonos kibontakozásában valósul meg; él bennük az általános vágy egy ilyen megvalósulás iránt. Persze, itt is érvényes az azonosság és nem-azonosság egységéről szóló dialektikus tétel. Gyakran épp az ilyen jellemek vannak alávetve a legnagyobb változásoknak, sőt, forradalmi átalakulásoknak, gyakran hevesebben változnak, mint azok, akik nem képesek megőrizni az ilyen állandóságot és folytonosságot. Itt azonban az a fontos, hogy a változásban megvalósuljon a tartósság: a mag egyensúlya a legnagyobb változásokban és a legnagyobb változások révén.

Mármost, a költészet, ezt az általános meggyőződést és vágyat váltja valóra. A vég felől való megformálás, az *ad quem* terminus uralma csak formális, kompozicionális kifejezés e fontos életprobléma esztétikai visszatükrözésére. A költői tökély, mint stendhali „promesse de bonheur" — mindig az ilyen jellegű vágyak beteljesülésére vonatkozik; életüknek ezeket a vágyait az emberek objektíve jogosan táplálják, de megvalósulásukat az osztálytársadalmak csak felettébb részlegesen, és gyakran csak torzultan tehetik lehetővé. A humanista tiltakozás ez ellen a helyzet ellen, mely tiltakozás sok nagy írónál közvetlenül-tartalmi kifejezést nyer — minden jó irodalomban az itt jelzett formaproblémává kristályosul.

Ezért kell minden vizsgálódásnak, mely egy még nem végérvényesen befejezett művel foglalkozik, szkeptikus fenntartásokkal élnie összes saját értelmezéseivel szemben. Ezt kell tenniök ezeknek a rendszertelen kísérleteknek is, amikor analitikusan meg kívánják ragadni a több évtizedes téli álomból felébredt Krull lényeges tartalmát.

*

A regény stílusát — hogy soron következő fejtegetéseinket ne kezdjük túlontúl távol konkrét problémánktól — a lét és a tudat, a külvilág és az ember közötti kölcsönös vonatkozások természete határozza meg. Mennél átfogóbbak és tökéletesebbek, mennél nagyvonalúbban realisták lesznek ezek a kölcsönös vonatkozások, annál jelentékenyebb lesz a regény. Ezeket az összefüggéseket történetileg is szemügyre kell venni. Mert nemcsak az emberek környezete, a társadalom gazdasági struktúrája van szakadatlan történelmi változásnak alávetve, hanem a mindenkori szerkezet is a különféle osztályok reális és tudatszerinti nézőpontjából tekintve változó, gyakran teljességgel elváltozott képet ad. Tolsztoj a *Feltámadás*ban, tisztára az ábrázolás eszközeivel, megmutatja, hogy mennyire más kölcsönös vonatkozások jönnek létre lét és tudat között, az államot és törvényeit, törvényszékeit és börtöneit illetően, az uralkodó osztálynál, a tehetetlen elnyomottaknál és a forradalmároknál. A lét és tudat, külvilág és ember közötti kölcsönhatásoknak egy intenzív totalitás magaslatáig és szélességéig kell tehát emelkedniök, hogy kielégítő teljességet és zártságot nyerhessenek.

Hogy az objektív tényeket illetően egészen világosan láthassuk a történelmi struktúra változásait, hadd említsük meg az eredeti tőkefelhalmozás és a normálisan funkcionáló kapitalizmus különbségét. Marx a következőket írja: „Habár gazdaságon kívüli, közvetlen erőszakot még mindig alkalmaznak — ezt csak kivételesen teszik. A dolgok rendes menete esetén a munkást átengedhetik ‚a termelés természettörvényeinek', vagyis a tőkétől való függőségének, mely magukból a termelési feltételekből jön létre, azok által garantálva és megörökítve. Másképp volt ez a tőkés termelés történeti genezisének idején. A feltörő burzsoázia arra használja és alkalmazza az állami erőszakot, hogy a munkabért »szabályozza«, vagyis a profithajhászásnak megfelelő korlátok közé szorítsa, hogy a munkanapot meghosszabbítsa, és, hogy magát a munkást megtartsa függőségének normális fokán. Ez az úgynevezett eredeti felhalmozásnak lényeges mozzanata." Ez a meghatározás természetesen csak két pólusát jelzi egy hosszú folyamatnak, mely gazdag az éles fordulatokban. A polgárság korai időszakának nagy regényei, amilyen a *Moll Flanders*, a *Gil Blas* és bizonyos értelemben a *Tom Jones* is, a keletkező-félben levő polgári társadalmat ábrázolják, összes hézagjaival és réseivel, melyekben pusztulás és jószerencse rejtőzik, minden brutális erőszakoskodásával, és korrupt tehetetlenségével, hogy aztán ebben a kalandokkal teli világban ábrázolhassák az emberi energiának és derekasságnak végső soron bekövetkező diadalát. Balzacnál már bezárul a kapitalista gazdasági törvényszerűségek mindenható immanenciájának köre.

Még az emberek kulturális törekvései is, érzéseik és gondolataik, tehetségük és élményképességük is mind-mind éppúgy áruvá lesznek, mint a kulturális törekvések társadalmi terjesztésének technikai eszközei, mint a nyomda és a sajtó. De a visszavonulási harc itt még igazi küzdelem formájában megy végbe, noha kimeneteléhez eleve kétség sem férhet többé. Flaubert már olyan világot ábrázol, melyben ezek a harcok eldőltek. A *Madame Bovary* a társadalmi környezet áthatolhatatlan sűrűségének maximumát állítja elénk. Az embereknek a környezettel való kölcsönhatásai ezért tehetetlen álmodozásra és harc-

nélküli kapitulációra, s — gyakran fogcsikorgató és merőben külsődleges — beilleszkedésre szorítkoznak. Egészen másként festenek ezek a kölcsönhatások a korabeli Oroszországban. Puskin-tanulmányomban megírtam, hogy a forradalmi kísérletek sorozata, a forradalmi érzület meg-nem-szakadó folytonossága hogyan hatott az irodalomra, ember és külvilág ábrázolására. Ezért vannak itt mindig kiutak, melyek áttörik a kapitalizálódó társadalom áthatolhatatlan „sűrűségét", ha ezek a kiutak többnyire tragikus jellegűek is. Ha gondolatban Anna Kareninát Emma Bovary mellé, Andrej Bolkonszkijt Frédéric Moreau mellé állítjuk — világosan láthatjuk ezt az ellentétet.

Az imperializmus az objektív és a szubjektív ellentéteket egyaránt kiélezi. Objektíve megfigyelhetjük mind a külvilág „sűrűségének" növekedését, a monopoltőke hatalmának az élet minden területére kiterjedő szélesbedését, a fasiszta ellenőrzésnek még a legapróbb rezdülésekre is kiható uralmát, stb. — mind pedig a hézagosság növekedését, a kontinuitás hirtelen kihagyását, az egész társadalmi építménynek világválságokban és világháborúkban, forradalmakban és ellenforradalmakban való gyakori megrázkódtatásai folytán. Mindezt azonban — többnyire — olyan tudat tükrözi vissza, mely — éppen az imperializmus befolyása révén — egyszerre szenved hamis objektivizmusban és hamis szubjektivizmusban, és ezért a valóságot két irányban is eltorzítja. Az ember keményebben és fájdalmasabban érzi a társadalmi kategóriáknak életére gyakorolt nyomását, fojtó hatását, mint bármikor az azelőtti társadalmi formákban, egyszersmind azonban az erkölcsi parancsoknak sokkal kevésbé van érvényességet követelő evidenciája a számára, ezeket sokkal kevésbé éli át bensőleg kötelező parancsokként — mint a korábbi társadalmi formákban. A művészeknek ebből kinövő magányossága, magárahagyatottsága — melyet ráadásul még feldagaszt az ideológia szubjektivizmusa — szakadatlanul tovább fokozza ezt az elszigeteltséget.

Ezért írta már évtizedekkel ezelőtt Gottfried Benn: „... Európában 1910 és 1925 között egyáltalán nem létezett más stílus, mint az antinaturalista. Hisz valóság nem is létezett, legfeljebb csak fintorai léteztek. Valóság: ez kapitalista fogalom volt... A szellemnek nem volt valósága." Ezért mondja Ernst Bloch korának valóságáról, hogy az „a nagypolgári űrnek tökéletes nem-világa, ellenvilága vagy akár rom-világa". Mármost, mit jelent ez a kifejezés — melyet olyannyira ellentétes szerzők egyöntetűen hangoztatnak: nincs valóság? Mit jelent mindenekelőtt az író számára? Ernst Bloch éles és helyes választ ad erre: „Így hát jelentős költők már nem képesek közvetlenül elhelyezkedni az anyagban, — csak, ha azt darabokra törik. Az uralkodó világ már nem nyújt nekik ábrázolható látszatot, melyet mesébe lehetne szőni, csak űr és tetszés szerint keverhető törmelék van benne."

Az ilyen szubjektív vallomásokból nem nehéz kiolvasni az objektív tényállást. Az imperialista korszak emberei elveszítettek minden perspektívát mind a társadalmat, mind önnön létüket illetően. De a perspektívátlanság eltünteti az életben a lényeg és a jelenség közötti különbséget; a társadalmi meghatározások objektív lényege felismerhetetlenné válik. Amennyire — művészi okokból — mégis meg kell konstruálni vagy rekonstruálni kell — önkény és torzítás jön létre. Ellenben nincs igazi művészi megformálás perspektíva nélkül,

bár e perspektíva lehet negatív jellegű is, mint az *Érzelmek Iskolájá*ban. Az elveszett lényegnek ebben a romvilágában, elveszett ideáloknak e temetőjében a tragikomikusan egyeduralkodóvá lett szubjektum kénye-kedve szerint járhat el, a képzeletében összefüggéstelenül heverő valóságdarabkákat tetszése szerint rendezheti, összemontírozhatja és szétmontírozhatja, az ilyen elszigetelt és elszigeteltségükben értelmetlenné lett valóságtörmelékekből dadaista vagy szürrealista „kompozíciókat" tákolhat össze. A perspektívának és a lényegnek elveszítése megteremti egy megsemmisült valóságnak látszatát, a szubjektivitásnak korlátlan uralmát. Ez a szubjektivitás gőgös, de rossz lelkiismeretű, mert sohasem tud szabadulni a félelemtől, hogy az objektív valósággal való leggyengébb érintkezésnek azonnal le kell rombolnia a gondolat, az élmények effajta kártyavárait.

Megengedi-e az ilyen felfújt szubjektivitás, hogy még létrejöjjön valamiféle realizmus? Igen és nem. Nem, ha az író arra törekszik, hogy ebből a szubjektivitásból kiindulva átfogó világképet alkosson, torzító módon a szubjektivitáshoz illesztve a valóság meghatározásait. Igen, határesetekben, amikor a valóság külső kiterjedését és meghatározásainak intenzív totalitását az író tudatosan oly nagymértékben megszűkíti, hogy realista felfogásban ábrázolhat egy világot, mely erre a szubjektumra van méretezve. Ez — a sikerülés jelentékeny eseteiben — mindig a szubjektív helytállásnak tisztán morális problémája, mégpedig a természet fenyegető erőivel szemben. Mert ha az író, akárcsak a láthatáron is, megengedne társadalmi-emberi vonatkozásokat, azokból létrejövő konfliktusokat — akkor ilyen világnézet és ábrázolásmód esetén alkotása eleve kudarcra lenne ítélve. Úgy vélik és azt mondják: itt morális problémák „kozmikus" elmélyítéséről van szó. A valóságban arról van szó, hogy az ábrázolt világ az elszigetelt individuumnak bizonyos elszigetelt természeti erőkhöz való viszonyára zsugorodik. Ezáltal koronázta művészi siker Joseph Conrad *Tajfun*ját. És — az emberi viszonylatoknak még nagyobbmérvű leszűkítésével — Hemmingwaynek *Az öregember és a tenger* című művét.

Mindkét esetben a természeti erőkkel szembeni elszigetelt és tisztára személyes helytállást a szerzők művészi okossága a novellaformára korlátozza. A modern problematikát már Conrad és Hemmingway regényei teljes mértékben tartalmazzák. Ennek a problematikának az az alapja, hogy az ember társadalmi kapcsolatainak szükségszerű elhanyagolása következtében az emberek egymás közötti kapcsolatai is elszegényednek. Ahol ilyen hézagokat pótlékokkal tömnek be, még tehetséges szerzők is közel kerülnek a puszta belletrisztikához; csak nagyritkán találkozunk olyan esetekkel, melyekben paradox módon sikerül novella-konstrukcióknak igazi regényekké való felnagyítása, mint Conrad hallatlanul érdekes *Lord Jim*jében. E probléma részletes elemzése nem tartozik ide; megelégszünk azzal a megállapítással, hogy alapja mindig a megformált objektivitásnak valamiféle „világnélkülisége".

Thomas Mann éleselméjűen állapítja meg ezt a felbomlást Joyce-szal kapcsolatban, csak akkor téved, amikor ezeket a tendenciákat önnön tendenciáihoz közel hozza. A *Doktor Faustus keletkezésé*ben (Entstehung des Doktor Faustus) egyetértéssel idézi Joyce egyik magyarázóját, aki az *Ulysses*ről azt mondja, hogy az olyan regény, mely véget vet minden regénynek. És T. S.

Eliotnak egy hasonló kijelentéséhez kapcsolódva Thomas Mann felteszi a kérdést, „vajon nem úgy tűnik-e, hogy a regény területén ma csak az jöhet még számba, ami már nem regény többé", és úgy véli, hogy ezek a megállapítások találók a *Varázshegy*re, a *József*re és a *Doktor Faustus*ra is.

Kétségtelen, hogy nem kevés a formális hasonlóság. Elég, ha emlékeztetek az idő megkettőzésére a *Faustus*ban. De ez a látszólagos rokonság csak a tárgyválasztásból, a tematikából jön létre, nem az ábrázolásmódból. Thomas Mann azt tűzi ki feladatául, ami korunk költői historikusának jogos és központi feladata, azt, hogy ábrázolja az imperialista kor polgári emberének, a perspektívátlan embernek szubjektivitását környező világával való reális kölcsönhatásban. Ha helyesen dolgozza fel anyagát, magától értetődően úgy kell ábrázolnia az embereket, azoknak a világhoz való vonatkozásait, amint azok korunkban tipikusak. Ez azt jelenti, hogy olyan embereknek és sorsoknak képét tárja elénk, akik hasonlítanak azokhoz, akikkel Joyce, Hemmingway, Gide stb. műveiben találkozunk. Így hát azokat a társadalmi tendenciákat, melyek elhajlítják és eltorzítják az emberek személyiségét, e személyiségeknek a valósághoz való viszonyát, ő íróilag éppen annyira láthatóvá teszi, mint ezek az ismert kortársai.

De a tematikának e közelségénél sokkal fontosabbak az ellentétek a költői világnézetet, s ezért a művészi formát illetően. Elsősorban, az ismert avantgárdisták az emberiség sorsával szembeni teljes perspektívátlanság alapján ábrázolnak. De Thomas Mann-nak van perspektívája: ez a perspektíva a szocializmus elkerülhetetlensége; tudja, hogy máskülönben az emberiség a barbárság káoszába süllyedne, márpedig ő nem hisz e süllyedésben. Amiről itt szó van, az egy elvont perspektíva általában, mely egyrészt keveset vagy semmit sem mond a szocializmus jellegéről és természetéről, s mely másrészt említés nélkül hagyja a mai társadalmi állapotról a jövőbelire való átmenetnek problémáját. Bár ennek fontos következményei vannak a Thomas Mann ábrázolta világ szempontjából — mindenekelőtt, mivel az átmenet minden emberi megnyilvánulásának hiányoznia kell életművéből — mégis, egy jövőbeli perspektívának puszta létezése egészen más feltételeket és lehetőségeket teremt a jelennek ábrázolása számára, mint az, ha az elkövetkező egyáltalán nem bukkan fel, még a láthatáron sem. Ha tehát — másodszor, Thomas Mann az imperialista kor szubjektivizmusát életigazsággal és életközelséggel bíró tipizálással alkotása tárgyává teszi — ez számára a megformálás tárgya marad, nem lesz az ábrázolás iránytmutató alapelvévé. És bár ennek a megváltozott ábrázolási szándéknak megfelelően a modern szubjektivitás a művek egyik középpontjává lesz, mégis úgy ábrázolódik mint szubjektivitás. Az író önálló, objektív törvények szerint mozgó független külvilágot állít szembe vele, mely szakadatlan kölcsönhatásokat hoz létre a szubjektivitással, mely történetileg adekvát miliőt teremt kibontakozása számára, s melynek döntő alapkategóriáit nem az a szubjektivitás határozza meg, hanem — ellenkezőleg — ezek az alapkategóriák határozzák meg a szubjektivitást, annak mivoltát, növekedését, kibontakozását. Egyszóval: Thomas Mann megteszi azt, amiről ismert kortársainál szó sincs: kijelöli a modern szubjektivitás megfelelő helyét a mai társadalom összképében.

Így hát itt is megmutatkozik: ha kettő cselekszi ugyanazt, az nem ugyanaz. A kettős idő, amely — mondjuk, Virginia Woolfnál a művek minden folytonosságát és minden összefüggését feloldja — Thomas Mann-nál eszköz lesz, hogy még erősebben megalapozhassa a társadalmi valóságot. Például a *Faustus*ban az az idő, melyben Severus Zeitblom az életrajzot papírra veti, Adrian Leverkühn életútjának és életművének szociális következményeit hangsúlyozza. A hős szoros eszmei összekapcsoltsága a fasizálódó Németországgal, melyről neki magának nemcsak hogy sejtelme sincs, hanem melyet, ha hallana róla, gőgösen s bosszúsan visszautasítana — ezáltal erőszakoltság nélküli magától-értetődőséggel véső dik belénk.

A lényeg ellentétessége — a megjelenés felszínét illető szoros érintkezés ellenére természetesen nem korlátozódik az időproblémára; ez csak egy példa. Hadd említsünk egy másikat. André Gide, Dosztojevszkij-tanulmányában beszél bizonyos Blake-paradoxonokról (melyeknek értelmét, mellesleg szólva, meglehetősen átértelmezi modern-Gide-i felfogás szerint) és hozzáfűzi a következőt: „Szép érzelmekkel az ember rossz irodalmat csinál", és: „Egyetlen műalkotás sem jön létre az ördög segítsége nélkül." Itt tehát az ördögi úgy jelenik meg, mint szükségszerű alapelve a művészi alkotásnak általában. Úgy tűnik, hogy a dolog ugyanígy áll Mann *Faustus*ában Leverkühn számára. De — és itt van az ugrópont — Leverkühn (és Gide) számára áll így a dolog, nem pedig Thomas Mann számára. Mi több, ő mély iróniával éppen az ördöggel demonstráltatja Leverkühn előtt a különbséget, mégpedig mint történelmi különbséget, mint olyan helyzetet, mely a Goethe-korszakban nem állt fenn, de mely bizonnyal fennáll az imperialista korszakban. „Ez az éppen", mondja itt az ördög, „nem gondolsz az időkre, nem gondolkodol történelmien, ha panaszkodol, hogy ez és ez mindent egészen megkapott, az örömök és fájdalmak teljét, anélkül, hogy eléje állították volna a homokórát, benyújtották volna neki végül a számlát. Amit amaz azokban a klasszikus időkben még valahogy nélkülünk is megkaphatott, azzal manapság csak mi szolgálhatunk." Ami tehát az itt csak példaként említett Gide-nél az ábrázolás alapelve — az Thomas Mann-nál nem több, mint az ábrázolás tárgya.

Ezt ki lehet mutatni a Thomas Mann, és a dekadencia avantgarde-ja közötti rokonságnak minden mozzanatát illetően. Érintkezésük arra korlátozódik, ami a tematikát, az anyagot illeti, és — amennyiben az ábrázolásra kihat — pusztán stílus-elemmé lesz. S ennek — a költői világnézet ellentétes alapkiindulása folytán — éppen a döntő formakérdésekben a minimumra kell csökkennie, és csak ott kerül előtérbe, ahol hasonló megjelenési módok hasonló technikai fogásokat követelnek. Tehát igaz, hogy Thomas Mann elbeszélő-stílusa a *Buddenbrook* után szakadatlanul „modernizálódott". De nem felel meg a való tényállásnak, hogy Thomas Mann ezáltal a regényforma feloldóihoz közeledett volna. Az ő formája — ellenkezőleg — a realista regény legjobb hagyományainak továbbfejlesztését jelenti, magától értetődően azoknak az új körülményeknek megfelelően, melyeket az hozott létre, hogy az imperialista korszak polgári társadalmának valósága a tartalmat és a formát megváltoztatta. Mivel Thomas Mann a kor valóságát lényegbehatóan és a középpontig-hatolva ragadja meg, létrejön nála az idézett önámítás, összetéveszti önmagát azokkal,

akiknek csak pillanat-montázsok vagy a közvetlen felszín torzított stilizálásai sikerülhetnek. Hogy ő — mélységes korszerűsége mellett — a legjobb epikai hagyományok megőrzője, és nem a regényforma sírásója — azt gyakran elismerték az ellenkező oldalon, az avantgardizmus kritikai hirdetői, akik benne csak „jólápolt polgáriságot" látnak, akik meg akarják tenni a „biztonság" költőjének. Csak e két véglet elleni elhatárolás nyitja meg az utat a manni életmű igazi stílus-kérdéseinek felismeréséhez.

Az alaptendencia kezdettől fogva szemmelláthatő, de mindig egyre világosabbá és összetettebbé lesz. Mindenki ismeri Thomas Mann stiláris sajátszerűségét: irónia, önirónia, humor, fenntartások zenéje. Ezekben a kérdésekben is nyilvánvaló a régebbi irodalommal való összefüggése: elegendő, ha Fontanera utalunk. Ámde a manni stílus sajátszerűségét sohasem lehet levezetni — még pályájának elejét illetően sem — mégoly jelentékeny elődöknek stiláris befolyásából; stílusa szervesen nő ki korának társadalmi létéből, korhangulatokból, korproblémákból. Röviden, itt arról a diszkrepanciáról van szó, mely egyfelől a világ szubjektív tükrözése között — amivel a specifikusan manni morálnak, a tartás, tartástalanság dialektikájának, és ezek ellentmondásos egységének kérdései a legszorosabban összefüggenek — és másfelől maga a dolog, tudniillik az objektív valóság között áll fenn. Ezért van az, hogy a manni világ számára, az objektív valóság tagadásának avantgardista stílustörekvése eleve értelmetlen.

Az élet diszkrepanciáinak feloldása magában véve lehet tragikus is, komikus is; Thomas Mann magáévá teszi a *Lakoma*beli szokratészi követelést, hogy a tragédiákat és a komédiákat egyazon költő írja. A tragikusnak és a komikusnak ilyen egyesítése természetesen magában foglalja relativizálódásukat. Ezt — történelmi relativizálódásként — először Karl Marx fogalmazta meg. Ámde mivel Thomas Mann saját korának tragikus és komikus kollízióit formálja meg — akkor is, amikor költőileg közvetlenül a József-legendáról van szó — nála ez a történelmi relativizálódás úgy jelenik meg mint a jelenkor típushierarchiája; a hangsúlyt a tragikusból a komikusba és a komikusból a tragikusba való átmenetre helyezi — a történelmi egymásután úgy jelenik meg, mint korproblémákra való reakcióknak morális egymásmellettisége, mint az ilyen reakciókban kifejezésre jutó morális rangnak lépcsőzetessége.

Jövő-perspektíváját Thomas Mann önmagával való súlyos harcokban, mélyen gyökeredző illúziók legyűrésével küzdötte ki. Mindazonáltal — mint negatív motívum, mint a jelenkor polgári társadalmával szembeni mélyen gyökeredző szkepszis — kezdettől fogva élt benne ez a perspektíva. Ezen az objektív, ma láthatóvá lett tényálláson mitsem változtat, hogy e szkepszis legigazibb intencióját hosszú időn keresztül sem maga Mann, sem olvasói nem ismerték fel.

Ennek a szkepszisnek mindenesetre az volt a következménye, hogy a fiatal Thomas Mann-nál a tragédia mindig egybe volt kötve megjelenési formáinak skurrilitásával (furaságával); így volt ez Thomas Buddenbrook esetében, így volt — még messzebbmenően — Gustav von Aschenbachnál. Ennek szükségképpen az a következménye, hogy az ilyen sorsok realista ábrázolásába behatol egy bizonyos fantasztikum. Mert az ilyen realisztikus-fantasz-

tikus groteszkek alapja mindig a jelenség és a lényeg, a szubjektív tudat és az objektív valóság ellentétének költői kiélezése. Jellemző módon, ebben az időben az ironikus halál motívuma uralkodik. Mind Thomas Bruddenbrooknak, mind Gustav von Aschenbachnak esetében úgy tűnik, hogy haláluk — a maga lealacsonyító formáival — kiáltó ellentmondásban van életük vitelével, nemes tartásukkal. Ámde lélek és sors költői egysége abban nyilvánul meg, — itt van Mann iróniájának és öniróniájának világnézeti alapja — hogy a szerző szívéhez felettébb közel álló emberek életének ez a fura befejezése éppen azáltal, hogy diffamálja ezen emberek „tartását" *(Haltung)*, valami egészen döntőt mond ki, sőt végső soron a legmérvadóbbat mondja ki Thomas Buddenbrook és Gustav von Aschenbach emberi magváról. Ahol a tragikum kevésbé megfeszített, ennek a groteszkségnek nem kell a halál módjaként megjelennie. De komikuma itt sem „tiszta"; sohasem válhatik le a fiatal Thomas Mann-nak központi — igen komolyan vett — szubjektív élet-problémáiról; mint például, midőn Tonio Krögert kis híján letartóztatják vagy mint Detlev Spinellnek Klöterjahnnal való nagy vitajelenetében. Az ilyen világnézeti elemekből kinövő, játékos-ironikus módon fantasztikus stílusnak korán elért magaslata *A ruhásszekrény* (Der Kleiderschrank) című novella.

Így hát a manni iróniának és öniróniának a játékosba való fokozatos, de egyre kifejezettebb átfejlődését két összetevő határozza meg. Egyrészt az, hogy fontos alakjainak tudata az objektív valóságtól egyre inkább eltávolódik, másrészt, mind energikusabb hangsúlyozása annak, hogy a valóság győzedelmeskedik a hamis tudat minden fajtája fölött. Ezért van az, hogy Mann-nak ez az artisztikus tendenciája, mely a játékosság irányába hat, sohasem az objektív valóság szubjektivisztikus megszüntetését fejezi ki, hanem — ellenkezőleg — annak elkerülhetetlen, kényszerű győzelmét hangsúlyozza. Mennél nagyobb a diszkrepancia lét és tudat között, annál groteszkebb, lealacsonyítóbb formákban kell vereséget szenvednie a szubjektivitásnak. A játékosság — mint forma — fantasztikus ide-oda-hintázást jelent a hamis tudat időleges rögzítődése és az objektivitás azon „alattomossága" között, mely az effajta illúziókat átmenetileg eltűri, sőt elősegíti. A hamis tudat ebben a látszatban ringatódzik — olykor bizonyos sejtelmekkel önnön esendőségét, kétes jellegét illetően — míg végül, a látszat felbomlik egy furán-komikus vagy tragikomikus katasztrófában.

Ez határozza meg például a *Királyi fenség* (Königliche Hoheit) atmoszféráját. Egyrészt arról van szó, hogy Albrecht hercegben él egy helyes, de életenergiáját, emberi aktivitását bénító belátás ama „majomszínház" lényegébe, amelyet játszani kénytelen. A tudat tehetetlensége abban nyilvánul meg, hogy noha a herceg viszonylag tisztán belátja önnön társadalmi létének értelmetlenségét, mégsem képes arra — létének mivolta és hatalma folytán — hogy akár csak a legkisebb mértékben is, megkísérelje a tőle való megszabadulást. Másrészt, nemkevésbé játékos-humoros hatású a való helyzet és a róla való illúziók közötti hintázás Claus Heinrich herceg „magas hivatásával" kapcsolatban, még bensőleg őszinte szerelmét is ez az ironikus kettősség határozza meg. Ebben már viszonylag korán keresztültör Mann játékosságának mély értelme: létrejön az ábrázolás egészen sajátszerű, specifikus külvilága, és e külvilágban — annak behatásai folytán — a tudatnak ilyen eltorzulásai

teljes tisztaságukban jutnak kifejezésre. A cselekmény játékosságának, az elbeszélésmód iróniájának funkciója éppen az, hogy ezt a tisztaságot a legvégletesebben felfokozza, és napfényre hozza annak áthidalhatatlan kontrasztját éppen a hamisítatlan, társadalmilag igazán tipikus valósággal szemben.

A Varázshegy e művészi felfogás továbbfokozását jelenti. Fordulópont Thomas Mann életművében, amennyiben itt már fejlődési perspektívává kezd kristályosodni a háború előtti szakasz negatív szkepszise. Ámbár itt hát meglehetősen felfokozottnak tűnnek a fiatal Thomas Mann különféle tendenciái, ámbár a stiláris forma — ha a felszínt nézzük — közelebb kerül a korabeli avantgardizmushoz — ugyanakkor az ellentét benső, lényegi tendenciái szintén megerősödnek. Az irónia hinta-játéka itt még változatosabb, de a korábbinál is határozottabban hangsúlyozza az objektív valóság elismerését három síkon is: elsősorban itt van a történetileg szükségszerűen létrejövő hamis tudat világa, másodsorban a szanatórium elszigetelt varázshegye teremt egy, ennek a tudatnak megfelelő külvilágot; végül, harmadszor, az igazi valóság ezt mindenütt leleplezi mint valótlant, mint látszólagosat, mint csalókát, mint félrevezetőt. Mennél nagyobbak az itt feltáruló eltérések, annál erősebbé lesz az irónia és az önirónia. Egy ilyen eltérés természetesen megmutatkozhatik közvetve is és közvetlenül is; ahol látszólag teljesen eltűnik, mint a *Varázshegy* vége felé, az élet elposványosodása során, ott éppen e felületen való távolléte hangsúlyozza valóságos jelenlétét, láthatatlan érvényrejutását, az emberi természet valamennyi kérdésében. Az író új módszere az, hogy a mai tudat konfliktusait azon az alapon ábrázolja, melyet az igazi valóság nyújt, mint gyakran láthatatlan alap és háttér. Az avantgardizmussal való ellentét éppen itt válik világosan láthatóvá, mivel az avantgardizmus a három manni komponensből csak az első kettőt képes felhasználni mint kompozíciós tényezőt.

Mindezeket az összefüggéseket itt nem fejthetjük ki, még vázlatosan sem: meg kell elégednünk néhány utalással. A József-regények kétségkívül ennek a stílusnak csúcsát jelentik. Mivel a közvetlen költői valóság itt mitikus, mivel viszont Thomas Mann-nak az a világnézeti tendenciája, mely a fent említett három komponenst hozta létre — perspektíva-koncepciójának megszilárdulása folytán — tovább erősödött — a játékosság, a három komponens közötti ironikus-önironikus hintázás új, sajátos formát ölt. E regények mitikus világának ugyanis egyszerre kell játszania mindkét valóságkomponens szerepét, ez kell hogy képviselje mind a tudatnak megfelelő, látszólagos, „saját" valóságot, mind pedig egyben azt az igazi valóságot, mely ezeket az illúziókat újra meg újra ironikusan megszünteti. Mármost, a József-regények formai újdonsága abban van, hogy a mitikus valóság elbeszélésmódja ilyen kettős funkciót teljesít. Aminek ebből következni kell, az a játékosnak, az ironikusnak, önironikusnak további fokozódása. Arra van szükség, hogy az író megtalálja a valóságnak azt az ábrázolásmódját, mely a magaalkotta világot megerősíti, elhihetővé és evidenssé teszi, de valóságosságát egyben újra meg újra lerombolja, megsemmisíti. A korábbi regényeknek két valóság közötti hintázása tisztára bensővé válik, egyazon valóság immanens mozgásává: magának az ábrázolt világnak hintázásává e két pólus között. Ez artisztikusan újabb közeledés

az avantgardizmushoz, de a lényegi megformálás törvényszerűségét tekintve megint csak annak merő ellentéte. Ámbár az is ismeri a játékos hintázást két véglet között: de kizárólag úgy ismeri és alkalmazza mint hintázást egyrészt a hamis tudat — melynek ezt a mivoltát nem ismeri fel — másrészt annak „saját" valósága között; a szubjektivizmust tehát úgy rögzíti mint a világfelfogás és a megformálás végső alapelvét. Ezzel szemben Thomas Mann-nál a képzelt és az igazi (objektív) valóság közötti ironikus hintázás mindig az utóbbinak győzelmét eredményezi, itt is, ahol a mítoszban mindkét valóság egyesül. A művészi különbség, hogy tudniillik a mindenkori megszüntetés itt magába zárja a hegeli „Aufheben" kettős értelmét, a megsemmisítést és a megőrzést (vagyis a szükségszerű fikcióknak fikciókként való költői fenntartását), nem változtat semmi lényegeset az esztétikai-világnézeti ellentétességen. Az elő-ázsiai folklore mitikus mélységeiben való elmerülés tehát nem gyengítette meg Thomas Mann műveiben a valóságosnak minden szubjektív elképzelés felett való uralmát, hanem éppen megerősítette. Annál is inkább, mert perspektívájának körvonalai sohasem léptek előtérbe oly szemmelláthatóan, mint a ciklus befejező regényében, a *József, a kenyéradó*ban (Joseph der Ernährer). Ennek fontos következményei vannak valamennyi műre nézve, mely a ciklus keletkezésének idején vagy keletkezése után íródott. Az új motívumok nagy sorozatából itt csak egyet említünk. Thomas Mann kezd az élet és a tudat merőben testi alapjának sorsmeghatározó szerepet juttatni — persze, nem főműveiben — és így a biológiailag valóságosnak körét kitágítja, hogy az mélyen áthassa magát a személyiséget. Alakjainak testi mivolta, *Friedmann úr, a törpe* (Der kleine Herr Friedmann) óta, persze sohasem volt mellékes, sorsuk szempontjából. Az viszont minőségi különbséget jelent, hogy indítóokról, a katasztrófa megjelenési formájáról van-e szó, vagy arról a folyamatról-e, mely a kollízió tartalmát meghatározza, mint *Az elcserélt fejek* (Vertäuschte Köpfe) és *A megtévesztett* (Die Betrogene) című késői művekben. Hogy az első mű — éppúgy mint *A kiválasztott* (Der Erwählte) — egy fantasztikusan megalkotott „saját" világban játszódik — amelyben csupán ott ható törvények uralkodnak — míg a második a manni jelenkor-ábrázolás közvetlen realizmusával van megalkotva — az semmi döntőt nem változtat ezeknek az elbeszéléseknek közös sajátosságán.

Mindenütt az igazi valóság a költőileg valóságos, kifejezetten ez a döntő hatalom, de brutálisan fatalisztikus uralom itt sem lesz belőle, még a biológiai alap bekapcsolása folytán sem. Itt minden létezés legalapvetőbb meghatározásai világítják meg a hamis tudat hamisságát, s ennek tehát — joggal —hajótörést kell szenvednie az objektív lét és levés legalapvetőbb szükségszerűségein. Mindenütt létrejön viszont az az egyszerű és mégis mélyértelmű dialektika, hogy bár egyrészt szubjektív jogosultsága van a hamis tudatnak, minthogy azt szükségszerűen a valóság termeli, másrészt Thomas Mann költői okossága — mint Shakespeare-é vagy Balzacé is — megmutatja, hogy még a leghamisabb tudatban is lennie kell egy szemernyi igazságnak, mivel lehetetlen dolog száz százalékosan hamis tudattal élni. Ez a — persze, felettébb viszonylagos — szubjektív jogosultság, nemcsak a szenvedélyek genezisére vonatkozik. Diadalmaskodhatik — mint, mindenekelőtt *A kiválasztott* befeje-

zésében — az akaraterő és derekasság végső győzelmeként, életrehívhatja *A megtévesztett*ben a sorssal való tragikus-ironikus megbékélést, midőn a saját testi mivolta által rászedett és félrevezetett, beteg, és haldokló anya igazabban élettől áthatott, mint „egészséges" leánya (akinek testi sors-dialektikáját itt nem tárgyalhatjuk), bensőleg-emberileg fiatalabb nála.

Itt még mélyebb iróniáról, a játékosságnak még erősebb művészi hangsúlyozásáról van szó. Ez a játékosság eljut az életigazság könnyedén polemikus mélységéig, midőn szétfoszlat egészen hamis ideológiákat, például — futólagosan — elutasítja a modern, absztrakt-tárgy-nélküli festészetet, ami halk iróniával egybekapcsolódik az okos leány biológiai tragédiájával (A megtévesztett); vagy — mindenekelőtt — ad absurdum viszi a freudi Oedipus-komplexumot, s egybekapcsolja a hős derekas életvitelével, bensőleg egészséges és földönjáró moráljával (A kiválasztott). Ami Leverkühn tragikus esetében megnyilvánul Nietzsche tanítását illetően — az itt megmutatkozik a freudi tannal kapcsolatban, hogy tudniillik Mann, a költő mindig mennyivel helyesebben és egészségesebben gondolkodik, mint a pusztán gondolatokat szövő esszéista. Számára, egy zilált s mélységesen problematikus kornak és osztálynak fia számára — a játékos irónia és önirónia fontos eszköz arra, hogy alkotó módon legyőzze korának azokat a hamis ideológiai tendenciáit is, melyeken — ha közvetlenül személyesen, gondolkodóilag áll szemben velük — képtelen lenne erőt venni. Szerencsésebb, kevésbé zilált koroknak és osztályoknak költői — mint még Balzac —a gondolkodóilag hamisat, és az ábrázolásbelileg helyeset még nyersen és vaskosan szembeállítják egymással, az igazságot — Marx szavaival szólva — „az ellentmondások trágyájának kellős-közepén" keresik. De míg Mann-nak a régi realistáktól való eltérésében csupán arról van szó, hogy mélységesen hasonló ideológiai törekvéseknek kormeghatározta kifejezési eszközei különböznek — addig, ha az avantgardista kortársakkal vetjük össze, azt látjuk, hogy — noha egyes kifejezési eszközök külsődleges artisztikus hasonlóságot mutatnak, a különbség a lényeges ábrázolási céloknak, az esztétikailag és világnézetileg döntő formameghatározásoknak ellentétességévé élesedik.

A döntő mozzanat itt is a perspektíva problémájában összpontosul. E kérdéskomplexus pozitívvá-válása József fejlődésében jut kifejezésre, mint egy őt bensőleg eltöltő cselekvésnek emberi magátólértetődősége, mely cselekvésnek tartalma az embertársai jólétéért való munkálkodás. Adrian Leverkühn ezt a magaslatot az író az egyedül helyes útnak tragikusan elkésett felismeréseként ábrázolja: „ ... ahelyett, hogy bölcsen figyelmezne, mi szükség e földön, hogy jobb legyen, és bölcsen azzal törődne, hogy az emberek között olyan rend teremtessék, amely a szép műnek újra életalapot adna és tisztes beilleszkedést, az ember kirúg a hámból és megrészegedik a pokol borában: ennek okából odaadja a lelkét és ebek harmincadjára jut."

Ámde a tudatosságnak e csúcsai legvilágosabb megnyilatkozásait jelentik ama konstruktív alapelvnek, mely Thomas Mann későbbi műveinek egész világábrázolását meghatározza. A költő itt elért belátása és bölcsessége determinálja — pozitívan vagy negatívan — valamennyi most ábrázolt embernek sorsát. Mégpedig nem mint magányos „hősnek" sorsát, aki csak önnön izolált

én-je számára találhatja meg az elvont-morális helytállás útját, mint Conradnál vagy Hemingway-nél látjuk, hanem mint az útkeresőnek, a részben vagy egészen eltévelyedettnek sorsát, annak az embernek sorsát, aki relatíve beteljesedésre talál a társadalomban, a többi emberrel való közösségben. Mert a cselekvésnek az a vezérfonala, melyet Thomas Mann kiküzd magának, melyet már maga az élet ír elő — valamennyi emberének ábrázolási alapelvévé lett. Ezen alapszik az értelme a biológiailag játékosnak is az olyan művekben, amilyen *A kiválasztott* vagy a *Megtévesztett*.

Ez van tehát Thomas Mann játékos fantasztikuma mögött. Ezért ez a fantasztikum igen élesen különbözik minden korábbi, látszólag hasonló megformálástól. Például E. Th. A. Hoffmann, a halódó feudalizmusnak, a németországi kapitalizmus korai, kispolgári torzszülöttjének kortársa — az ilyen átmeneti kor legtipikusabb alakjait kísértetekként jeleníti meg. Stílusának központi kérdése — ennek megfelelően — az kell, hogy legyen: hogyan nyerhetik ezek a kísértetek az életevidenciának ugyanazt az igazságát, mint mellyel rendelkeznek maguk az emberek, s az ő emberi külviláguk. Az egymástól különbözőknek hasonlóvá-tevése, és a hasonlóságnak, az egyformaságnak megszüntetése e két írónál — ennek megfelelően — ellentétes tendenciájú. Némiképpen rokonabbnak tűnik az az ironikus fantasztikum, mellyel Gottfried Keller dolgozik például a *Spiegel das Kätzchen*ben, ahol a fantasztikum csak reális összefüggéseknek mesés-színes, valószínűtlen-igazándi köntöse, és az irónia csak áltatásnak, öncsalásnak és igazságnak kontrasztját mutatja be. Ilyen motívumok dominálnak Thomas Mann-nál is, de már nem olyan abszolút módon, mint Kellernél, itt ezek a motívumok csak végső fokon jutnak érvényre. És az arányoknak ez az eltolódása oly erős, hogy a különbség tartalomnak és formának egészen új kvalitásait hozza létre. Szubjektív és objektív erőnek, kényszerű ámításoknak, önámításoknak, tévedéseknek és igazságnak legmesszebbmenően bonyolult, kölcsönhatásos játéka teszi ennek a végső foknak lényegét.

Csupán ezekből a bonyolultan egymást-keresztező erőkből adódhatik korunknak manni képe. A fantasztikum — kerülőutakon — a lényegeset hangsúlyozza, a játékosság a megerősítésnek és a gyengítésnek, a hangsúlyozásoknak és a fenntartásoknak motorja, hogy minden egyes esetben feltáruljon tévedésnek és igazságnak hajszálpontosan konkrét aránya. Ezért van oly szükség mind a realistán ábrázolt mai izolációnak, mind a mitikusba, fantasztikusba áttett ugyancsak mai tartalomnak ironikus-önironikus kezelésére. Ezért van az, hogy a játékosság végső fokon mindig eszköz az igazság és valóság napfényrehozatalára. Ezeknek a bonyolult mozgásoknak egymásban való feloldódása a művészi játék tág terét, a motívumok és megformálások rendkívüli változatosságát szüli. Finom, egyedülálló, választékos mivoltuk — ha külsődlegesen nézzük — újra meg újra a modor határát súrolja, ámde az igazságra és a valóságra, életünk perspektívájának megláttatására való olyannyira energikus törekvése folytán — a konkrétság folytán, mely mindezekből a perspektívákból fakad — olyan stílus jön létre, mely magasan felülemelkedik minden modoron.

És ez a stílus, valamennyi itt leírt, közvetlenül nem realistának tűnő tartozékával együtt, mélyen realista. A szocialista perspektívának elvont

jellege Mann életművét elválasztja a szocialista realizmustól, alkotásait a polgári, a kritikai realizmusnak ma legmagasabb, s egyelőre utolsó nagy kifejeződésévé teszi. A polgári világ ez, amint egy polgár látja, ámde ez a látás egy olyan polgárnak nagy, elfogulatlan szemlélete, aki e világ jelenének megítélésében, lényegének megragadásában, jövőjének belátásában — ideológiailag felülemelkedett önnön osztálykorlátain.

*

*A szélhámos Felix Krull vallomásai*t Thomas Mann annak idején a *Halál Velencében* kedvéért félretette és a mű évtizedeken keresztül töredék maradt. A *József és testvéreinek* befejezése után újból elővette a kéziratot s ez — persze csak igen rövid ideig — konkurrenciát csinált a *Faustus*nak. Thomas Mann naplója, a régi tervek újraolvasása után a két téma közötti rokonságot és ellentétességet a következőképpen fogalmazza meg: „Látom a Faust-témának vele való belső rokonságát (mely itt tragikus-misztikusan, ott humoros-kriminálisan a magányosság-motívumon alapszik), mégis — ha megformálható — ez tűnik ma nekem megfelelőbbnek, időszerűbbnek, sürgősebbnek..." Ezzel Thomas Mann pregnánsan meghatározta a *Krull* helyét életművében.

De emellett még más fontos megjegyzéseket is találunk a Krull-töredéket illetően. Mann naplója említést tesz egy beszélgetésről, melyet feleségével folytatott e töredékről, a barátoknak arról a kívánságáról, hogy folytassa, és hozzáfűzi: „A gondolat nem egészen idegen tőlem, de úgy véltem, hogy a terv, mely abból az időből ered, melyben a művész-polgár-probléma dominált — azóta elavult és a József által túl van haladva." A megjegyzés rendkívül sokatmondó; vázolja Thomas Mann emlékképét a Krull-tervről, annak benső kapcsolatát fiatalkori műveivel s egyben és főként azt, hogy a József-regényekkel túlment ezen a szférán.

Ez a művész-polgár-problematikán való túlhaladás mindenekelőtt e problematikának általánosítása. Egy régebbi tanulmányomban úgy jellemeztem ennek a folytatásnak és leküzdésnek egységét, hogy ez Tonio Kröger lelki és erkölcsi problémáját viszi tovább, ámde a művészléthez való közvetlen kötöttség nélkül. A fiatal Thomas Mann-nak e központi kérdése itt társadalmilag általánosul és ezáltal a puszta művész-polgár-ellentétesség szférájából felemelődik a társadalmi gyakorlat szélesebb összefüggésébe. Sok szól tehát a József-ciklusnak, mint a saját ifjúkori problematika leküzdésének Thomas Mann által kimondott jellemzése mellett.

De ennek ellenére azt hiszem: Mann életművének objektív összefüggése nem teljesen azonos ezzel a benyomással. Annakidején megkíséreltem, hogy megmutassam: bár a *Halál Velencében* a művész-polgár-konfliktus talajában gyökeredzik, mégis tartalma, legalábbis részint, túlmegy ezen, vagy legalábbis túlmutat. Thomas Mann maga kitér ezekre a fejtegetésekre és kiemeli a belső összefüggést „a velencei novella és a »Faustus« között".

Az összefüggés véleményem szerint hármas. Elsősorban a művész problematikájából — melyet klasszikusan ábrázol a *Tonio Kröger*ben — már kezd kialakulni magának a művészetnek problematikája. Másodsorban a jelennek az imperialista korszak világához való vonatkozása hasonlíthatatlanul gazda-

gabb és tagoltabb. A lelki alvilág fenyegető előterörése először itt ábrázolódik; ez még teljesen hiányzik az első művésznovellákban. Harmadsorban Thomas Mann első ízben itt fogja fel a művészi tevékenységet a társadalmi cselekvésnek egy fajtájaként. Korábban csak a művésznek a polgári élettől való eltávolodását jelezte, az abbanvaló magányossá-válását. Bár a *Halál Velencében* ezt a tendenciát is a legvégletesebben kiélezi, mégis egyben rámutat a művészetnek és a művésznek a polgári társadalomban való szükségképpen paradox társadalmi funkciójára, mely nem utolsósorban teszi e novellát a *Faustus* korai előjátékává. Ezek a vonatkozások tehát rendkívül sokrétűek és bonyolultak— de éppen ennek fényében objektíve tartható-e Thomas Mann első benyomása, hogy ennek az átmeneti időnek problematikáját a József-regények túlhaladták?

Úgy gondolom: nem. Ellenkezőleg, szerintem egyáltalán nem véletlen, hogy a Krull-terv csak az egész József-legenda befejezése után lesz újból aktuális és úgy tűnik nekem, hogy ennek az újbóli előbukkanásnak okát nem csupán — s nem is elsősorban — a Faustus-szal való jelzett párhuzam határozza meg. Nekem úgy tűnik, hogy a Krull lényegét tekintve kiegészítés, ironikus ellenkép József alakjához.

Ez az állítás kíván némi közelebbi megokolást is. Thomas Mann a József-regényekben a klasszikus kor egyik fő problémáját vetette fel és tárgyalta, természetesen tartalmát és formáját tekintve a jelenkornak megfelelően: tudniillik a személyiség önélvezetének kérdését. A polgári irodalom felfelé ívelő kezdeti korszakában ez a kérdés még egyáltalában nem vetődik fel önálló kérdésként. A személyiség önélvezete úgy jelenik meg, mint természetes következménye, szükségszerű melléktermék egy sikeresen véghezvitt életküzdelemnek; bizonyos önálló hangsúlyt legfeljebb úgy kap mint humanista, e-világot-igenlő polémia, egy középkori vagy puritán aszkétizmus ellen. A késői polgári korszakban a személyiségnek ez az önélvezete már elérhetetlen célként jelenik meg. Különösen Tolsztojnál figyelhetjük meg, hogy nagy műveinek úgynevezett vallásos mozzanatai között sok mennyire határozottan ebből a kérdés-komplexusból nő ki. Tolsztoj igen hűen ragadja meg a polgári társadalomnak ezt az erkölcsi antinómiáját: a ténylegesen megvalósult önélvezet egyrészt úgy jelenik meg, mint minden tekintetben csökkent értékű egoisták sajátossága; az önélvezetnek nem csupán méltatlan tárgya van, hanem ennek megfelelően olyan szubjektív megnyilatkozási módja, mely az emberséget lealacsonyítja. Másrészt az erkölcsileg tiszta és igaz emberek abban a társadalomban, melyet Tolsztoj ismer és leír, sem szubjektíve, sem objektíve nem találhatnak kielégülést önmagukban, tevékenységükben és lelki életükben; a tisztesség szükségképpen önkínzó aszkézisbe csap át. Ezért jelenik meg a láthatáron vigaszként a specifikusan tolsztoji vallásos élmény, például Konsztantyin Ljevinnél. Alkotója viszont, mint korának ragyogó és okos megfigyelője, az ilyen beteljesedések problematikáját illetően — mint író — hazamosan semmiféle illúziókat nem táplálhat, inkább arra kényszerül, hogy a dilemmának e képzeletbeli kiútjait ábrázolásában újra meg újra szétfoszlassa keserű önkritikus iróniával. E két történeti pólus között foglal helyet a német klasszicizmus rövid közjátéka: mindenekelőtt a *Wilhelm Meister tanulóévei*, ahol ez az ideiglenes utópia legtisztább formában jelenik meg.

Nem kell hozzá bővebb magyarázat, hogy belássuk, Thomas Mann fiatalkori produkcióját a tolsztoji antinómia határozza meg; persze Tolsztojnak egy vallásos kiúttal kapcsolatos illúziói nélkül. Evilági aszkézise minden közvetlen egoizmusnak elutasítása a fiatal Thomas Mann-nál talán még agresszívebb, még negatívabb, mint magánál Tolsztojnál, ez nem csupán hivatásnak és tartásnak általam is már ismételten elemzett problematikájában mutatkozik meg, hanem életélvezetnek és önélvezetnek teljességgel semmis mivoltában is, Christian Buddenbrooknál és különösen a *Bajazzo* novella főalakjánál. Itt Thomas Mann bírálata e típusnak egészen a karikatúráig menően tiszta önismeretéig fokozódik. „Csak egy boldogtalanság van", így foglalja össze önnön életének summáját: „az önmagunknak való tetszés elveszítése. Ha többé nem tetszünk magunknak, ez aztán a boldogtalanság — és oh, ezt én mindig igen pontosan éreztem! Minden egyéb az élet játéka és gazdagodása, minden más szenvedésben, oly rendkívül meg lehetünk elégedve önmagunkkal, oly kitűnően festhetünk. Csak az önmagaddal való meghasonlás, a benned levő rossz lelkiismeret, a hiúság harcai — csak ezek azok, melyek téged szánalmas és visszataszító látvánnyá tesznek . . ." Az ellenpólus, a tartás dilemmája, mely Mann-nak ezen a fejlődési fokán a művész-polgár-problémát is átfogja, és egyúttal leszűkíti, a tartás elveszítését úgy tárja tehát elénk, mint az életvitel teljes vereségét, mint a személyiség elveszítését, annak a lehetőségnek elveszítését, hogy önmagunkat örömtelien igenelhessük. De ezzel a probléma áttolódott egy — persze nem lényegtelen — mellékvágányra. Thomas Mann főpolémiája itt igen közel kerül a késői Goethe bizonyos odavetett ironikus megjegyzéseihez. Mephistopheles így beszél a fiatal császárról:

Denn jung ward ihm der Thron zu Theil,
Und ihm beliebt' es, falsch zu schliessen:
Es könne wohl zusammengehn,
Und sei recht wünschenswerth und schön,
Regieren und zugleich geniessen.

A trónra ifjuként került,
így hát örömmel tévedett el:
azt hitte, szépen összefér,
és egybekötve jót igér
uralkodás az élvezettel.

(Krassó Miklós ford.)

Persze Goethénél az összeomlás inkább külsődleges, a fiatal Thomas Mannnál viszont inkább bensőséges.

Már a Krull első terve — és hasonlóan a Halál Velencében, mellyel kapcsolatban már rámutattunk erre — általánosabb felfogás szintjére emelkedik. A Krull-lon való további munka megszakadását talán ez az új, még nem a végsőkig tisztázott helyzet magyarázza. Gustav von Aschenbach életének befejeződése a maga tragikomikus furcsaságában specifikusan novellisztikus módon koncentrált, intenzív, de éppen ezért művészileg-világnézetileg nem általánosított, habár látnokian előremutató válasz erre a kérdés-komplexusra. A krulli sorstípusnak extenzíve humoros, ezért széles valóságábrázolást kívánó képével még nem lehetett megbirkózni az akkori eszközöket véve igénybe és ezért — nem vélet-

lenül annak küszöbén, hogy Krull belép a valóságos életbe — töredék maradt. Thomas Mann költői víziója akkor már világosan fel tudta fogni, és fel tudta tárni Krull tisztára lelki összetevőit: későbbi fejlődési szakasz számára volt fenntartva az, hogy ábrázolja azt a világot, mellyel való kölcsönhatásban ezek a társadalmi erkölcsi csírák kihajthatnak. Ebben a megvilágításban a *Halál Velencében* is új aszpektust kap a manni életmű fokozatos felépítésében. Aschenbach sorsa már a korunkbeli cselekvés problémájára utal. Mindazonáltal — és ez teljes összhangban van a novellaformával — az ebben a műfajban lehetséges irodalmi tökély inkább a cselekvés társadalmi, lelki és erkölcsi előfeltételeit és következményeit világítja meg, mint magát a cselekvést.

Mindkét mű tehát — befejezetten vagy töredékesen — későbbi tendenciákat előlegez, sejteti a nagy válaszutat, melyet Thomas Mann számára, mint oly sok más ember számára is, az első világháború jelentett. Magát a folyamatot itt még vázlatosan sem írhatjuk le. Hadd jelezzünk csak annyit, hogy az ezekben a művekben meglevő előremutatás nem csupán közvetlenül *Egy nem-politikus ember elmélkedései*nek (Betrachtungen eines Unpolitischen) problematikájára vonatkozik, hanem arra az irányra is, melyben Thomas Mann e problematikát illetően a háború befejezése után tovább fog haladni. Az utoljára említett mű benső ellentmondásosságáról korábbi tanulmányaimban is beszéltem. Itt csak annyit jegyzek meg, hogy a manni életmű álláspontjáról ez a könyv egy reculer pour mieux sauter-t jelent.

Az ezután következő produkciót is csak néhány rövid és gyér utalással érinthetjük, a *Varázshegy* a mai társadalmi cselekvés feltételeinek szélesen kidolgozott eposza. Castorp kalandjai, igazi epikai totalitással fogják át tartalmát és formáját ama választásnak, mely minden cselekvés előfeltétele. A *Zűrzavar és kora bánat*, mint közjáték, lírai-vallomásszerűen, és ezért igen önironikus-fenntartásosan ábrázolva kifejezést ad az új feladatok elől való visszarettenésnek. Ezzel szemben — és ez először történik Mann életművében — a *Mario és a varázsló* Cippola alakjában egy határozottan reakciós módon cselekvő ember pszichológiáját és módszerét tárja elénk. (Naphtában még csak ennek világnézeti alapjai és erkölcsi csábításai jelentek meg.) Ha azelőtt Thomas Mann olyan embereket ábrázolt, akik humanista vonalával szemben hátrafelé tett lépést jelentettek — gondoljunk csak a Hagenströmökre a *Buddenbrook*ban — ez tisztára kívülről történt, mondhatnánk, krónikaszerűen. Ennek is mélyebb okai vannak, mint pusztán a nagy ifjúkori mű stiláris alapelvei. Ennek társadalomkritikai alapja még egy romantikus antikapitalizmus volt. A Hagenströmök ezért — az akkori Thomas Mann számára kibonyolíthatatlan módon — egyszerre képviselték a gazdasági haladást, és a kulturális-emberi visszafejlődést. A reakciósnak mivolta csak akkor lesz teljesen érthető, költőileg racionálisan elemezhető és megfogható Thomas Mann számára, amikor társadalmi perspektívája a polgárság jövőjét illetően világossá vált. És csak ebben az összefüggésben ábrázolódhatik reakciónak és népnek ellentéte és harca. Mario hipnotikus elcsábíttatása Cippola által, ébredése a demagógiakeltette bódulatból, csábítóján való bosszúja: ez Thomas Mann első politikai költeménye. Ez nyit utat első ízben — eszmeileg és esztétikailag — a társadalmi valóságban végbemenő emberi cselekvésnek nagy ábrázolásaihoz.

Tantae molis erat* ... ideológiailag megalapozni a József-regényeket. Itt is csekély számú utalásra kell szorítkoznunk, amikor konkrét problémánkat némiképpen közelebbről akarjuk megvilágítani. A nagy ciklus központi kérdése József nevelődése saját személyiségének, álmodó, magábazárt ön-élvezetétől addig, míg aktív, társadalomban-cselekvő, érett emberré lesz, aki a realitásról való helyes ismerete folytán, a realitásban való termékeny, hasznos cselekvése folytán, elérkezik a személyiség igazi ön-élvezetének magasabb lépcsőfokára.

Mint itt és még részletesebben másutt, már jeleztük, a művészet, mint társadalmon belüli gyakorlat a *Faustus* középpontjában áll. Ámbár Adrian Leverkühn közvetlenül még agresszívebben áll szemben minden ön-élvezettel, mint Tonio Kröger és Gustav Aschenbach, ámbár az ő magába való visszavonulása még könyörtelenebb, mint ezeké, mégis, mivel a történet mozgató centruma többé nem a művész szubjektív tartása, s nem is csupán annak benső dialektikája, mint még Aschenbachnál, hanem a művészi gyakorlat társadalmi funkciója, a stílusoknak a társadalomból való keletkezése, ebbe való beletorkollása, — Leverkühnnek a személyiség önélvezetétől való elfordulása is teljesen új, messzemenően átfogóbb értelemmel bír. Az ördöggel való nagy szellemi párbaj e tekintetben is csupán betetőződése életevitelének és világnézetének, ama mély meggyőződésének, hogy a művészet sem alkotója, sem magába-fogadója számára nem nyújthatja sem önmagának, sem a művészi tárgynak tiszta élvezetét, hogy a művészet, ha valóban becsületes, ha valóban jelenkori, csak parodisztikus hangot üthet meg, hogy létrehozásához benső hidegségre van szükség, hideg mámorra, s az inhumanitásnak, az antihumanitásnak hideg extázisára. Hogy a szubjektíve becsületes Adrian Leverkühn ennek a fejlődésnek tragikus áldozata lesz, mitsem változtat a fejlődés lényegén, azon, hogy ez a fejlődés a fasizmusba torkollik, miként az a társadalom, melynek szükségszerű terméke, a fasizmushoz kellett hogy vezessen.

A személyiségek élvezete a József-regényekben pozitív ellenkép a Faustus-tragédia ördögi aszkéziséhez. Mindkét regény a hitlerizmus elleni szellemi-erkölcsi harcban keletkezett, Leverkühn, mint a fasizmushoz vezető fejlődés áldozatának típusa, József mint ellentípus. Bizonyára nem véletlen, hogy éppen ebben a harcban a legjelentősebb német antifasiszták ilyen polemikus-pozitív alakokat teremtettek: Heinrich Mann IV. Henrikkel, Thomas Mann Józseffel (és a Lotte Weimarban Goethejével — mely műről itt nem fogunk beszélni, hogy elkerüljünk további, mellőzhető komplikációkat).

A harc az imperializmusnak nemcsak politikailag és társadalmilag, hanem lelkileg-erkölcsileg is reakciós, minden humanitást megsemmisítő erői ellen — kezdetét veszi már jóval a fasizmus előtt, mintegy Anatole France-szal és Romain Rolland-nal. Amennyiben ez az ellenmozgalom maga előtt látja a győzelem perspektíváját, bizonyos kényszerűséggel jön létre számára a költői feladat: az imperialista korszak komor, iránytvesztett, kétségbeesett vagy cinikus — rezignált embereivel pozitív ellenképet állítani szembe. Ezáltal szükség-

* *Tantae molis erat Romanam condere gentem. (Aeneis.) — Annyi fáradságba került „megalapozni" a római népet.*

képpen újból aktuális a személyiség ön-élvezetének problémája, mivel — mihelyt megvan a hit, hogy lehetséges — egy megújult, regenerálódott emberi közösségben — ésszerű, önmagunk és a társadalom számára értelemmel bíró tevékenységet kibontakoztatni — lelki reflexként spontánul felbukkan az ön-élvezet. A regeneráció perspektívája ekkor szükségszerű előfeltétel. Mert ilyen kilátás nélkül csupán a jelenkori társadalommal való önelégült, egoista, korlátolt vagy cinikus megbékélésről lehet szó. Ebből a helyzetből szükségképpen folyik az ilyen perspektíváknak bizonyos utópikus jellege: egyre megy, hogy az író a polgári társadalom demokratikus megújulásától vagy az azt felváltó szocializmustól várja-e az emberiség megmentését, az ilyen alapon megformált új ember nem lehet honos közvetlenül a jelenkorban, olyan társadalom polgára, melynek majd jönnie kell. (Ez a dilemma, persze, csak a polgári realizmus számára áll fenn; szocialista realista igen jól ábrázolhat átmeneti alakokat, az átalakulásért küzdő harcosokat. Hogy a kritikai realizmusnak e kérdésen hajótörést kell szenvednie, legvilágosabban Jacques Thibault sorsa mutatja Roger Martin du Gard nagyszabású és mindaddig kitűnő regényciklusának befejezésében.)

Mindezt el kellett mondanunk, hogy ezáltal a most ismét elővett, magasabb nézőpont alapján folytatott Krull-regényt megértsük, mint a Thomas Mann két nagy öregkori művéhez, de inkább a *József*hez, mint a *Faustus*hoz írott szatírjátékot. A világ vonatkozásainak ez a tág és széles látóhatára alkalmasint döntő oka annak, hogy az elbeszélést annakidején félretette, és csak évtizedek után folytatta tovább.

Feltűnő, mily sok kisebb és nagyobb, mellékes és lényeges vonás van már az eredeti *Krull*ban, mely ironikus párhuzamosságokat mutat József alakjával. Itt világosan láthatjuk, mily biztos és átfogó energiával ragadja meg a valóságot Thomas Mann költői víziója, hogyan képes íróilag rögzíteni érzéki-értelmi összefüggéseket már olyan stádiumban, melyben a szellemi tartalom döntő meghatározásai még nem érlelődtek meg. Gondoljunk csak mindkét alak különleges szépségére, mindenekelőtt aranybarna bőrére. Gondoljunk — hogy már a lelkit érintsük, — a görcsös extázissal való játékra. Gondoljunk mindkettőnek ügyességére minden — kellemes vagy kellemetlen, szórakoztató vagy unalmas — elfoglaltságában; mindkettőnek arra a képességére, hogy — amikor akarja — beleélje magát másoknak gondolatmenetébe, s velük szájuk íze szerint beszéljen. Gondoljunk arra, hogy ez és a hasonló dolgok mindkettőnél komolyságnak és játékosságnak szétválaszthatatlan keveredését jelentik. Mindkettőnek cselekvésmódjában van egy árnyalata az ironikus hintázásnak egyrészt a tudatosan vezetett komédia között, mely komédiát csak minden energiának legvégletesebb bevetése, a partner pszichéjére való hatásnak finoman megfigyelt lehetőségeivel való igazi „játék" tehet sikeressé, s másrészt a tudatos lelki magasabbanállás, a szilárd célnak konzekvens követése között. A személyiség ön-élvezete egyiküknél sem pusztán utólagos, igenlő reflexió, nem puszta visszaemlékezés, hanem a cselekvéssel egyidejű, ezt erősbítő, serkentő tudat és öntudat. Ezen alapul sok jelenetük könnyedsége, varázsa és mélysége. A régi Krull-töredékben ez a tendencia a sorozásban éri el tetőpontját, ahol Krull virtuózan megjátszott komédiával eléri, hogy katonai szol-

gálatra teljesen alkalmatlannak nyilvánítsák, s így nekiindulhat igazi útjának a szélhámosság felé.

Természetesen, éppen az ilyen, részben rokon tulajdonságok döntő központosítottságában és arányosságában nagy különbség, sőt ellentétesség van. Máskülönben hogyan válhatnék József egy nagy nép vezetőjévé és „*kenyéradó*"-jává (Ernährer), míg Krull tehetsége csak az egyéni szélhámoskodásokig terjed? Mégis, itt nem szabad megfeledkezni arról, hogy minden fejlődési képessége és derekassága mellett, az alapvető hajlamok minden komolysága mellett Józsefben, különösen az ifjú Józsefben, a szélhámosságnak, a csalárdságnak mozzanatai sem hiányoznak. Amikor, például — miután megkapta apjától Ráhel ruháját — Ruben ezzel kapcsolatban szemrehányásokat tesz neki — ezek a szemrehányások, irigység és rosszakarat mellett, tartalmazzák a jogos bírálat magvát is. Ruben szemére hányja Józsefnek: apját a kövekkel való játékban szántszándékkal nyerni hagyta, hogy hangulatát megjavítsa; apjától a díszruhát igazi akarata ellenére kunyerálta ki. „Úgy figyelmeztetted és elkoldultad tőle. Akarata ellenére adta neked, te csábítottad rá. Tudod, hogy Isten ellen van, visszaélni a hatalommal, amellyel egyik ember a másikra hatni tud, hogy az beleegyezzék a jogtalanságba, és azt tegye, amit meg kell bánnia?" Ez, a mítosz nyelvén — a szélhámosságért való, nem egészen megalapozatlan szemrehányás.

Végül, hadd mutassunk rá még arra az előlegezetten párhuzamos motívumra, hogy József életében két fordulópont van, s ezekben a „verem" úgy szerepel, mint bukásnak és az újbóli felemelkedésnek jelképe, tudniillik, a testvérekkel, s a Potifárral és feleségével való kollízió végén. A Krull-töredék már az eredeti felfogásban világosan utal arra, hogy ilyen „vermek", a modern prózai fegyház formájában, Krull életpályájának is tartozékai... Persze, ezt a kérdést illetően, még az emlékiratok első részének közrebocsátása után is, meg kell elégednünk ennek az elvont ténynek megállapításával. A krulli „verem" okainak és következményeinek ábrázolását még nem ismerjük. Mégis, itt a két mű összefüggésének egyik döntő kérdéséről van szó. Mert a *József*-regényekben a „verem" sokkal több, mint kollíziók külsőséges megoldása. Két ízben, mégpedig fokozódó módon megtisztító (kathartikus) válságot idéz elő Józsefben: személyisége önélvezetének legveszedelmesebb oldalán idézi elő a válságot: ama meggyőződését illetően, „hogy őt mindenki jobban szereti, mint önmagát".

Az, hogy a kalandregényben erre még célzás sincs, semmiesetre sem az ábrázolás hiánya. Egy tragikus, vagy a tragikusat leküzdő katharzisnak, mint a kollízió lehetőségének első pillanattól kezdve előttünk ki kell állnia és szemünk előtt kell valósággá fokozódnia, míg szatirikus-komikus kollíziók, ironikus-kathartikus folyamatok művészileg jogosan tartalmazhatják a meglepetésszerűnek mozzanatát. Az anyagról való ismeretünknek ezen a fokán határozottan rá kell mutatnunk az ilyen megfelelések absztrakt tökéletlenségére, hogy ne keletkezzenek merőben konstruált párhuzamosságok, mielőtt a Krullnak mint a *József*-regények szatírjátékának totális jellege kibontakozva előttünk áll.

Minden fenntartás mellett, melyet egy ilyen helyzet kötelezővé tesz, mégis, már a meglevő anyagban világosan felismerhetünk egy ilyen jellegű

csodálatos, parodisztikus jelenetet. Krullnak, mint liftesfiúnak, szerelmi jelenetére gondolunk Madame Houpfléval, a strassburgi kereskedő-feleséggel, akit Diane Philibertnek hívnak, mint szerzőjét „lélekismerettel teli, pleins d'esprit" regényeknek és „des volumes de vers passionés". Ez a jelenet, mely már a József-regények után keletkezett, mármost pompás paródiája a Mut-em-enet, Petepre házának úrnője és József között végbemenő szerelmi kollíziónak. Mindkét esetben ellenállhatatlan szenvedélyről van szó egy „szolga" iránt, s ez a szenvedély egy szellemileg kifinomult, társadalmilag magasan álló asszonyt kerít hatalmába: mindkét esetben a férj impotenciája alkotja a szerelmi hév biológiai hátterét. Mut-em-enet szerelme hatalmas tragédiává nő, melyben József sors-kihívó önbizalma és önélvezete felszabadítja az egész — személyes és társadalmi — alvilágot, s az emberileg is jelentékeny asszony végighurcolódik a hazugságnak és a rágalmazásnak, a lealacsonyodásnak és az ördögi varázslatnak minden poklán. Mármost, mindezek a motívumok a szélhámostörténet könnyeden lebegő szatírjátékában keresztezik egymást. A lealacsonyodás mazochisztikus vágyakozássá lesz, és a pokoli varázslat úgy jelenik meg, mint kokett játék a tolvajok istenének, Hermesznek nevével, melyet Krull itt első ízben hall, s melyet tanulékonyan elraktároz műveltségének kincstárában — midőn Krull bevallja, hogy jelenlegi kedvesétől a határ-revíziónál ellopott egy ékszerdobozt; s midőn a nő felszólítja, hogy jelenlétében lopja meg ismét. Csak most van megelégedve a költőnő, Diane Philibert — csak most ébred tudatára annak, hogy a fiú örökké élni fog őbenne. „Igen, ha a sír takar majd bennünket; engem és téged is Armand, tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans, melyeket mind-mind — sohse áruld el a világnak — a te ajkadról csókoltam le. Adieu, adieu, chéri..."

E fontos részleteknek nagy jelentőségük van, ama mélyebb problémaközösség folytán, mely a tragédiát és a szatírjátékot összeköti. Thomas Mann egész világot kelt életre a mitikusan elsüllyedt múltból, hogy ábrázolhasson egy nevelődést a személyiség szubjektivisztikus, veszélyekkel terhes, önélvezetétől az emberi közösségért való tevékenység önélvezetéig. Mint itt megmutattuk, e problémafeltevés mivoltát és mikéntjét költőjének történelmi perspektívája határozza meg. Mindenekelőtt egy perspektívának puszta létezése, elengedhetetlen feltétele a valósághoz való oly optimista viszonynak, mely felfoghatóvá tesz egy, emberi érettséghez és megszilárduláshoz, azoknak önélvezetéhez vezető fejlődést, mint olyan valamit, mely a valóságban egyáltalán lehetséges. Továbbá, mint már szintén jeleztük, a perspektíva elvont, objektív tartalmát tekintve, utópikus. Nem mutat fel semmilyen konkrét átmenetet az újhoz a mi valóságunkban, lebeg — közvetlenül szemlélve, minden kötöttség nélkül — korunk kiúttalannak tűnő kollízióit, dúlt problematikája közepett. De mivel mindezt mégis átragyogtatja a jövő perspektivikus fényével, a jelenkori emberekben is napvilágra kerülnek az emberi fejlődés lehetőségei, legalábbis mint lehetőségek.

A *IV. Henrik* csak látszólag realistább a *József és testvéreinél*. Ez az olyannyira jelentékeny történelmi regény — a szerző demokratizmusának megfelelően, íróilag hatékonnyá váló szocialista perspektíva nélkül — egy konkrét történelmi múltat úgy ábrázol, mint a jelen számára való konkrét példaképet,

tartalma szerint szintén utópikusan. A József-regényekben a Thomas Mann különleges módján felfogott mítosznak világnézeti-művészi funkciója az, hogy az író maximálisan konkrét képet adjon arról, mi a sajátossága az író előtt álló jövőbeli perspektíva jelenkori következményeinek. Ezért játszódik a ciklus egyben reális konkrét időben, tudniillik a maga Mann által teremtett mitikus világban és egyben időn kívül, tudniillik a reális, történeti folyamaton kívül. Thomas Mann nem tartozik azoknak sorába, akik modern mítoszokat akarnak teremteni: az ő mítosza minden szempillantásban újra meg újra költőileg megelevenedik és önironikusan feloldódik: így jön létre a perspektívának a jelenkori emberre ráverődő fénye által olyan miliő, melyben reálisan megjelenhetnek ennek az önmagában véve elvont jövőbeli perspektívának emberi következményei. Mert csak maga ez a perspektíva elvont-utópikus; megvalósulásának miliője a befejezett ábrázolás költői teljességével bír; éppen az a lényeges Thomas Mann alkotóművészetében, hogy műveiben semmi utópikusat nem tűr meg. Csak végső soron, csak a mítosz valóságának állítása és megszüntetése közötti művészien megformált hintázás végeredményeként lesz a mű az önmagában elvont utópia következményeinek realista képe. És forma és tartalom e bonyolult kölcsönhatásának az a jelentősége, hogy reális emberi lehetőségeket felszabadít s kibontakoztat; azoknak helyet ad — persze, a jelen és a történelem szempontjából tekintve: képzeletbeli helyet — a felvirágozásra; ámde itt reális emberi lehetőségekről van szó, melyek a mai kapitalizmus, imperializmus társadalmában csak eltorzulva vagy elsorvadva, legföljebb elárvult vágyakozásként juthatnak érvényre. Míg Mann-nál egyébként — Thomas Buddenbrooktól Adrian Leverkühnig — irónia és önirónia mai tragédiák furaságának kifejezésére szolgáló eszköz, itt egy lelki mozgási tér megteremtésének szolgálatában áll, hogy lehetővé tegye máskülönben tévútra kerülő, máskülönben elvetélt emberi képességek kiélését.

Csak ebből kiindulva lesz a *Krull szélhámos* valóban érthető, mint szatírjáték. Anyaga a jelenkori polgári társadalom, mi több, a legrészletekbemenőbb gondossággal realisztikusan ábrázolt jelenkor. És ebben találja meg ismét önélvezetét a személyiség? Nem mond-e ez ellent minden mai polgár összes tapasztalatainak, melyek napról napra és óráról órára osztályrészéül jutnak a polgári valóságban? Nem. Mert Thomas Mann-nak a mai polgári társadalomról való ironikus-önironikus bírálata itt egészen új, teljességgel eredeti tárgyat választ: csak a szélhámos tud ma, a hanyatló polgárság világában eljutni személyiségének önélvezetéhez. Már maga ez a kérdésföltevés Thomas Mann társadalomkritikájának, a polgárságról szóló kritikájának csúcsát jelöli. Ha a Krull-témával való első foglalkozás idejére gondolunk, látjuk: ahhoz, hogy egy ilyen bírálat megérhessen és beteljesülhessen, Thomas Mann-nak mélyengyökeredző illúziókkal kellett kegyetlen, önkínzó módon leszámolnia, tehetségét, világnézetét ki kellett szélesítenie és el kellett mélyítenie a fasizmus elleni harcban, hogy mindazt, ami a Krull embrionális formájában implicite benne volt, explicitté tehesse, szemmellátható formává világosíthassa.

A szélhámos mint a személyiség ma lehetséges önélvezetének típusa éles ellentétben van Thomas Mann-nak azokkal az ifjúkori alakjaival, akiket az író arra szánt, hogy egy fáradságmentes és felelőtlen életvitelt testesítsenek meg.

Ezek, mint Christian Buddenbrook, mint a *Bajazzo* főalakja, bensőleg és külsőleg — amint láttuk — hajótörötten, személyiségük teljes felbomlásával végezték. Krull már azáltal is különbözik ezektől a típusoktól, hogy míg ezek — minden könnyelműségük és minden felelőtlenségük mellett — sohasem lépték át a polgári tisztesség korlátait, ő már mint gyermek skrupulus nélkül követett el kisebb tolvajlásokat, és, ha később aggályok merülnek is fel benne bizonyos tervekkel szemben — ezeknek semmi közük sincs a polgári erkölcshöz.

De Krull különös fajtájú szélhámos. Már félig gyerekként — amikor ismételt édesség-lopásainak megítéléséről van szó — hevesen tiltakozik az ellen, hogy tettét közönséges tolvajlásnak fogják fel: „... ámbár kénytelen voltam eltűrni, hogy — nevezetesen a polgári joghatóság is — erre ugyanazt a szót alkalmazza, mint a többi tízezernyi esetre ..." Noha elismeri, hogy a dolgok, melyeket ellopott, ellenállhatatlanul vonzották, *választékos mivoltuk* folytán; — azt mondja, mégsem „... kiválóságuk volt az, ami engem elkábított, hanem az a körülmény, hogy álombeli javakként jelentek meg előttem, melyeket én átmenthettem a valóságba". Hasonló motívumok tűnnek fel a párizsi úton elkövetett ékszerlopás után. Egy kollégája a szállodai alkalmazottak közül, névszerint Stanko, meglesi Krullt, mikor éppen átvizsgálja a zsákmányt; Stanko részt követel belőle, s kap is. Így jön létre Stanko és Krull között egy ideiglenes bajtársi kapcsolat, mely azonban megszűnik, midőn egy neuilly-i villába való betörés tervét Krull közömbösen elutasítja.

Ezeket az epizódokat még felfoghatnánk mint utólagos szubjektív indoklásokat, melyeknek célja durvább okok (gyávaság stb.) szépítése. De Krull későbbi élete megmutatja, hogy itt valami lényegesebbről, jellemének döntő vonásáról van szó. Krull gyorsan feltör a szállodai hierarchiában. Felszolgáló pincér lesz, s elbűvöl minden vendéget, mindenekelőtt a hölgyeket, de nemcsak ezeket. Itt két ízben kerül választó elé, úgyhogy igazi döntésének okai szemmelláthatóak lesznek. Először egy gazdag birminghami kereskedő tizenhét-tizennyolc esztendős lányáról van szó, Eleanor Twentymanről, aki Krullba szenvedélyesen beleszeret, el akar szökni vele, gyereket szeretne tőle, abban a reményben, hogy utólag a fait accomplihoz megkaphatják apja áldását, aki lányát nagyon szereti. Krull olyan tapintatosan és kíméletesen utasítja vissza a felkínálkozást, amennyire csak lehetséges ebben a kényes helyzetben: „Ezek mind bolond álmok, melyeknek kedvéért nem térhetek le utamról, s nem vághatok neki egy ilyen mellékösvénynek."

Még jellemzőbb, ugyanebben az időben, Krull választása Lord Kilmarnockkal, egy gazdag skót arisztokratával kapcsolatban. Az éttermi kiszolgálás alatt, itt is felébred a vonzalom, az öregedő magányos férfiban, a szép, simulékony, ügyes ifjú iránt. Lord Kilmarnockban a magányosság, az életkedv hiánya — Krull nagy ámulatára — kifejleszti önmagának tagadását, ami, persze, mint maga a Lord mondja, nem zárja ki „a képességet másoknak igenlésére". Így hát, a Lord igenli Krullt, s magával szeretné vinni, mint komornyikját, jóval magasabb fizetéssel, mint amennyit a szállodában kap. Mi több, midőn Krull habozni látszik, a Lord mindennel megpróbálkozik, ami csak lehetséges: „Gyermektelen vagyok, s ura cselekedeteimnek. Tör-

téntek már örökbefogadások... Meglehet, hogy egy szép napon úgy ébred fel, mint Lord Kilmarnock és birtokaimnak örököse." De Krull már rég elhatározta, hogy az ajánlatot visszautasítja, s még ez a ragyogó kilátás sem ingathatja meg, nem csábíthatja „mellékösvényre". Ennek a nemet-mondásnak benső megalapozása felettébb jellemző szélhámosságának különleges jellegére: „Az volt a fő dolog, hogy egy igen magabiztos ösztön állást foglalt bennem egy nekem-prezentált, s ráadásul, zavaros valósággal szemben — a maga teremtette és önnön kegyétől, akarom mondani a fantázia kegyétől függő szabad álomnak és játéknak javára. Midőn én — mint gyerek — azzal az elhatározással ébredtem föl, hogy egy Károly nevezetű tizennyolc éves herceg vagyok, és ehhez a tiszta és bájos kitaláláshoz ameddig csak akartam, szabadsággal ragaszkodtam — ez volt az igazi, s nem, amit ez a meredt orrú férfi, irántam-érdeklődvén — felkínált nekem."

Itt még világosabb, mint Stankónak vagy Eleanor Twentymannek esetében: Krullnál nem egyszerűen arról van szó, hogy valamilyen csalással — erkölcsi aggályok, mint láttuk, teljesen idegenek tőle — anyagi jólétet vagy társadalmi pozíciót szerezzen magának. Sokkal inkább azért szélhámos, hogy olyan életet folytathasson, mely fantáziájának megfelel, hogy önmagáról való, fantáziából-fakadó elképzelését rákényszerítse az életre. Akarja a győzelmet és a győzelem örömét: pénz és társadalmi rang az ő számára csupán magától értetődő, persze, csak görbe utakon megszerezhető, előfeltétel, melyre szüksége van ahhoz, hogy képességeit kibontakoztathassa a nekik megfelelő körülmények között. Krullnak e körülmények megteremtése végett van szüksége a szélhámosságra.

Az első rész Krull első nagy szélhámosságával zárul. Az eredeti kezdeményezés itt sem tőle indul ki. Ezúttal Marquis de Venosta, akit szintén, mint pincér szolgál ki — állítja választás elé. Persze, itt Krull tartásának és életvitelének döntő szerepe van. Nem annyira arról van szó, hogy a vendéglőben megnyeri Venostának és szerelmesének rokonszenvét. Krull ekkortájt — ártatlan — kettős életet él Párizsban. Elegáns ruhatárat szerez be, és szabad estéit arra használja fel, hogy előkelő lokálokban gentleman-életet játsszon. Így találkozik a két, nagyjában egykorú fiatalember éppen abban a pillanatban, amikor Venosta igen súlyos döntés előtt áll. Szülei rosszallással nézik hosszan-elhúzódó viszonyát egy szép párizsi színésznővel, és — hogy a szakítás a lehetséges legfájdalommentesebben mehessen végbe — világkörüli útra akarják küldeni, pénzzel és ajánlólevelekkel bőven ellátva. De Venosta nem akar és nem tud elválni barátnőjétől. Hosszú beszélgetések során, melyekben Krull csak látszatra szerepel együttérző hallgatóként, létrejön a nagyszabású terv: Krull menjen világkörüli útra, mint Venosta, írjon leveleket a szülőknek és így tovább, s akkor Venosta incognitó Párizsban maradhat barátnőjével. Már most, a szélhámosság krulli fajtájára jellemző az, hogy, bár nagy magától-értetődőséggel veszi át Venostától pénzét (húszezer frankot), tanulja meg aláírását hamisítani stb. — hogy viszont ugyanoly magától értetődően biztosítja Venosta párizsi egzisztenciáját az ő saját tizenkétezer frankjával, melyet a Houpflé—Philibert-ügyön „megtakarított". Tehát nem meglepő, hogy Venosta, aki — mint állandóan gondtalanul élő arisztokrata — ennek

szükségességére egyáltalán nem is gondolt, megindultan gentlemannek nevezi. És valóban: nyilvánvaló, hogy Krull számára a neki való kalandok lehetősége, az, hogy ő maga helytálljon e kalandokban — fontosabb, mint az — egyáltalán nem oly nagy — anyagi előny.

Ugyanez Krull fiziognómiája szélhámos-életének első szakaszában, liszszaboni utazása során és magában Lisszabonban; ezzel az utazással az emlékiratok első része befejeződik. Középpontban a gáláns, rétorikus-didaktikus szerelmi játék van Kuckuck archeológia-professzor érdekes és csinos lányával, Zou-Zou-val (és a vaskosabb szerelmi játék annak fejedelmi portugál anyjával). Krull sok héttel tovább marad Lisszabonban, mint azt programja előírja, csak azért, hogy megszelídítse ezt a szellemileg-erkölcsileg makrancos nőt, hogy megtanítsa az igazi szerelem igazságára. (Hogy egészen mellékesen kivív magának egy királyi audienciát, és csupán szeretetre méltó svádája révén „kiérdemel" egy portugál rendjelet — ez csak megerősíti ennek az útnak játékosságát, céltalanságát.) Belemegy ebbe a szerelmi játékba, eleve tudva, és pontosan számításba véve, hogy anyagi előnyökről szó sem lehet, és választott szerepénél fogva, azáltal, hogy itt Marquis de Venostának van öltözve, nem lehetséges számára sem házasság, sem illegális szerelmi viszony Zou-Zou-val. Ez kaland a kaland kedvéért, szellemi torna saját erőinek kipróbálására, legvégletesebb megfeszítésére, hogy e szellemes harci játékban való helytállása, magateremtette nehézségek és bonyodalmak leküzdése révén saját erőinek, saját személyiségének önélvezetéhez jusson.

Ehhez a rátermettség magas fokára van szükség, tudniillik állandó készségre, hogy mozgósítsa éppen azokat a képességeket, melyek egy adott, előre soha ki nem számítható helyzetben éppen szükségesek. Ezek közé tartozik az éleselméjűség, az okosság, a mindenkori helyzet felismerése, esetről esetre a szükséges hang és mérték eltalálása és még sok más. Egy szóval: Krullnak minden erejét meg kell feszítenie, hogy meggyőzően alakíthassa azt, ami Venostának *mivolta* — egyszerűen születése és neveltetése révén. S közben létrejön egy sokkalta érdekesebb és „igazibb" Venosta, mint maga a valóságos, éppen mert Krull, ámbár a valóságban mindenki állandóan igazi Venostának tartja — minden pillanatban tanújelét kell hogy adja annak, ő az igazi Venosta. Csak egy apró példát ragadunk ki. Krullt imádottja meghívja egy teniszpartira, de ő soha életében nem teniszezett, teniszpályákon csak mint labdaszedőfiú futkosott néhányszor. Így hát színházat kell játszania, akrobata-mutatványokkal, hogy a társaság szemében igazi arisztokratának tűnjék, aki valamikor tökéletesen tudta a játékot, viszont évek óta nem játszott. Az igazi Venosta vagy tudott volna teniszezni, vagy hidegvérrel megmagyarázta volna, hogy nem tud. Hasonlóan áll a dolog a szülőkhöz írott levéllel. Kis — önmagát parodizáló — irodalmi remekmű ez, holott az igazi Venosta egy sokkal kevésbé érdekes egyszerű beszámolót firkantott volna le. Krull mindenütt „igazibb", mint az eredeti.

Így hát nem-valódi mivolta, szélhámossága Krullt olyan teljesítményekre kényszeríti, melyekről a reprodukált példaképnek sejtelme sem lehet. Egész szélhámossága kisfiútól liftesfiúig, pincértől világfiig — kibonyolíthatatlan egymásbafonódása életnek és szerepnek, életnek mint szerepnek, szerepnek

mint életnek — az életbe átültetett commedia dell'arte. A szerep, a hangsúlyozottan színészi az egésznek a — viszonylagos — ártatlanság légkörét adja, persze, anélkül, hogy bármikor feledni engedné a szélhámosjelleget. És ez az ártatlanság itt sokkal több mint puszta szó, semmi esetre sem esztétikai szépítgetés, Krull, mint valódi pincér, ha tudniillik komolyan erre a pályára lépett volna, és nem tekintette volna mindig pusztán ideiglenesnek, kalandokhoz való ugródeszkának, szerepnek — mint valódi marquis, aki udvari pályafutásra vagy valami hasonlóra törekedett volna, akinek tehát a rendjel nem mulatságos ékszert, szerepe számára szükséges afféle kotilliont jelent, a történésnek sokkal több aljasságát kellett volna elkövetnie, mint amennyi rosszat eddigi szélhámos-pályája során tett. Ha ő a szolgálati vagy protokoll-létrán való tényleges magasabbrajutásért folytat kegyetlen küzdelmet, szellemi és erkölcsi arculatának sokkal súlyosabban el kellett volna torzulnia, mint itt, ahol — éppen a szélhámosság által, létének ideiglenes és nem-valódi mivolta által — abban a helyzetben van, hogy a kapitalista élet kérlelhetetlen és lealacsonyító követelményei elől nagy fantáziával kitérjen, azokat átváltoztassa kedves, semmire sem kötelező játékká.

Ez egy fajtája a művészetnek. De olyan fajtája, mely sohasem merevedik megrögzött teljesítménnyé. Krullban, aki minden dilettánst mosolyogva lenéz, nagy tisztelet él igazi teljesítmények iránt. Így a párizsi cirkuszban megcsodálja Andromachét, „a levegő leányát", de nyomban fölveti a kérdést: emberi-e még az ilyen magas tökély? És Krull nem-mel válaszol erre a kérdésre: „Nem volt nő; de férfi sem, s így hát ember sem volt. A vakmerőség komoly angyala volt félig nyitott ajkaival és megfeszített orrlikaival, a lég megközelíthetetlen amazonja a sátortető alatt, magasan a tömeg fölött, melynek megmerevedett néma áhítatában elmúlt utána-való sóvárgása."

Ez súrolja a Tonio Kröger — Leverkühn-szférát. Súrolja, de elhagyja, mint a József-regények is elhagyják az élet kedvéért (nem annak az életnek kedvéért, mely Klöterjahntól Hans Hansenig és Ingeborg Holmig a művészet puszta kontrasztja volt). Ebben a vonatkozásban is — a Leverkühn és Andromache közötti ironikus-önironikus megfelelés ellenére — *a Krull szélhámos* szatírjátékként a József-legendához tartozik.

Így tehát, Thomas Mann — ellentétben avantgardista kortársaival — az emberben meglevő képességeknek kiélését, a személyiség ezáltal kiküzdött és megszolgált önélvezetét nem tekinti a limine lehetetlennek. Ez az optimizmus, mely az ő hosszú idő óta szívósan fenntartott perspektívájában gyökeredzik, a valóságban erős ironikus fenntartásokkal jelenik meg, a polgári jelen lényegébe való mély, realista belátása folytán. A tragikusat, és annak a megvalósult személyiség önélvezetében való leküzdését az Egyszer volt-nak és a Hol nem volt-nak mesevilágában ábrázolja, melyet a konkrét történelemből emelt ki. És amikor közvetlen realizmussal fordul a jelen felé, létrejön a szélhámos szatírjátéka, a szélhámosé, aki a polgári társadalomban egyetlenként van arra hivatva, hogy megvalósítsa a személyiség önélvezetét.

Természetesen a „Krull" ilyen értelmezéséhez fontos fenntartást kell fűznünk: nem ismerjük a krulli sors beteljesedését, és ezért nem szabad, hogy azt, amit a meglevőben jellem és sors lényegének láttunk — véglegesnek

tekintsük. Krullnak a valósággal való későbbi kölcsönös viszonylatai annyira megerősíthetnek vagy meggyengíthetnek egyes vonásokat az eddigiekben bemutatottak közül, hogy minden arány módosulhat, s meglehet, hogy ezáltal az eddig levont következtetések mind kérdéseseknek vagy akár hamisaknak tűnnek majd. Az értelmező gondolat csak a már megformáltból táplálkozhatik; ahol ez megszűnik, ott pusztán üres kombinálgatás lehetséges.

Minthogy egy nagy műalkotás első részéről van szó, mely belenyúl a mai polgári lét legfontosabb kérdéseibe — mindannyian feszült érdeklődéssel várjuk a folytatást. És az ilyen feszült várakozás a legnagyobb ünneplés, a legforróbb szerencsekívánat Thomas Mann nyolcvanadik születésenapjára: amikor ezen a napon rágondolunk, nem a múltba nézünk, hanem a jövőbe; azt várjuk — mint eddig is mindig, amikor az ő műveiről volt szó — hogy alkotásával világképünket tágabbá és mélyebbé teszi.

1954

ARNOLD ZWEIG REGÉNYCIKLUSA AZ 1914—1918-AS IMPERIALISTA HÁBORÚRÓL

A mostanáig megjelent négy regénnyel Arnold Zweig regényciklusának eredeti terve megvalósult. Az utolsó regény utószavából viszont arról értesülünk, hogy Zweig terve időközben kibővült, hogy még egy befejező rész (In eine bessere Zeit: *Jobb idők felé*) következik, és hogy Zweig a háború elejét is tárgyalni szándékozik két regényben (Aufmarsch der Jugend: *Az ifjúság felvonulása* és Wahrheit und Lüge: *Igazság és hazugság*); most e ciklus 1915 januárjában kezdődik és 1918 nyarutóján ér véget. Mégis, úgy véljük, hogy e mű szándékát és eredményeit már most át lehet tekinteni, és e ciklus nagy jelentősége a Népfront irodalma számára indokolja, hogy eddig megjelent részeit társadalmi és irodalmi összefüggésében kritikailag tárgyaljuk.

I

Kezdjük a művészi kérdéssel. Zweig elméletileg is és gyakorlatilag is a „régi stílusú" elbeszélőművészet követőjének vallja magát. Távol áll a dokumentum-montázs modern kísérleteitől, a szürrealisztikus összevisszaságtól, bár az ilyen kísérletektől való tartózkodást inkább gyakorlatában, pozitív vallomásaiban fejezi ki, mint nyílt elhatárolásban vagy polémiában. De az ellentét ilyen módon is eléggé élesen kifejezésre jut.

Zweig mindig igazi elbeszéléseket ír, arra törekszik, hogy érdekfeszítő történeteket írjon „a hagyományos értelemben", és ezt el is éri. Őt a sajátos egyéniségek érdeklik. Sohasem csoportosít közönyös-átlagos eseményeket egy „probléma", egy „miliő" köré; még itt sem, ahol a világháború, a katonai miliő, a militarizmus kérdései, és a háború elleni harc különböző formái „maguktól" ebbe az irányba látszanának mutatni.

Mind a négy regény, melyben Zweig eddig az elmúlt világháború lényeges mozzanatait ábrázolta, határozottan ilyen mesére épül. A ciklus első regényében Werner Bertin író és Leonore Wahl bankárlány házasságának belső konfliktusairól, és külső akadályairól van szó. A második és harmadik részben a harc egy „jogi eset" körül zajlik — ott egy megtörtént bűnös igazságtalanság jóvátevéséről, itt egy szándékolt jusztizmord megakadályozásáról van szó.

Végül az utolsó egy „nevelési regény" (Erziehungsroman), a Winfried századosban végbemenő társadalmi-emberi fordulat története, aki eredeti háborús lelkesedéséből, miután egy ideig mint tiszt, félrevezetteti magát a törzskari rutin által, visszatalál haladó polgár-mivoltához. És ez a „nevelés" nála — éppúgy, mint Verdun előtt Bertinnél — az események műve, melyek egy érdekfeszítő mesében az emberek játékában és ellenjátékában jutnak kifejezésre.

Mindezeket a regényeket úgy lehetne tárgyalni, mint „nevelések" történeteit. (Zweig ezt a szándékát verduni regényének már címében is kifejezésre juttatja.) Az egyes embernek, egy egész nemzedéknek, egy egész társadalmi rétegnek, a német értelmiség legjobb részének mássá-levése saját testének és saját lelkének háborús tapasztalatai révén, a háború révén — a dolgot elvontan kifejezve ez a témája mindezeknek a regényeknek, ez adja a ciklus szellemi-művészi egységét.

De az ilyen általánosítás csak úgy jöhet létre, mint e regényekben megformált minden cselekmény összfolyamatának eredménye, és semmiesetre sem mint valamiféle elvont kiindulópont, mint az egyes részek elvont alapja. A „nevelés" mint központi ideológiai téma mindenekelőtt a belsőnek és a külsőnek művészi egységét jelenti. Ez azt jelenti, hogy a háború gépezete, melynek átfogó, lehetséges legsokoldalúbb ábrázolása Zweig egyik fő célja, sohasem jelenik meg mint halott miliő; az embertelenségét leleplező tények sohasem kerülnek szemünk elé puszta dokumentumokként. Ellenkezőleg, ezek általában szerves részei azoknak az eseményeknek, melyek meghatározott emberek egyedi sorsát pozitíven vagy negatívan meghatározzák.

Tehát nem a háborút ábrázolja önmagában, hogy annak lényegét belekeveredett emberek szemléltessék, amint azt az „új tárgyilagosság" (Neue Sachlichkeit) legtöbb háborús regénye, sőt még Zola *Összeomlása* is teszi, hanem embereket a háborúban. Az író elsődleges érdeklődése meghatározott emberek fejlődésére irányul, akár fölfelé, akár lefelé halad ez a fejlődés; arra, hogy a fejlődés az emberi lényeg felé visz-e vagy távolodik-e tőle; a humanitásnak arról a magváról van itt szó, mely bennük, minden emberben megvan, melynek megérlelődését a többi emberekkel való kölcsönhatás, a társadalomban való élet előmozdítja vagy gátolja.

Minthogy pedig az 1914 és 1918 közötti években nem volt az egyéni egzisztenciának egyetlen kérdése sem, mely — közvetlenül vagy közvetve, felismerve vagy tudattalanul ne lett volna összekötve a háború folyásával, társadalmilag univerzális jelentősége éppen ezen az ábrázolási módon keresztül jut kifejezésre a legmeggyőzőbben. Zweig következetesen ábrázolja a háborút az egyedi sorsok közvetítésén keresztül, bonyolult egybehurkolásával a sorsfonalaknak, melyek az egyes személyek egyéni érdekeit, és az azokban megnyilvánuló osztályérdekeket a háborús érdekekkel egybekötik, s ezek nyomán mutatja meg a legnemesebb és legaljasabb egyéni szenvedélyek beletorkollását a német nép háborús sorsába. E háború univerzális jelentősége a német nép számára éppen abban mutatkozik meg, hogy átéljük valamennyi személyes szenvedélynek, valamennyi egoista vagy fennkölt érdeknek a háború társadalmi totalitásába való torkollását; hogy Zweig nem a háború elvont fogalmából ereszkedik le az emberekhez, az embereket nem rendeli alá e fogalomnak

mint példákat, hanem az egyedi élet mozgalmas egészéből — alulról felfelé — hozza létre bennünk a háború összképét.

Zweig háború-ábrázolásának lényeges új vonása, melyre én rámutattam a *Verdun iskolája* című Zweig-regénynek egy régebbi elemzésében (Internationale Literatur, 1937,3. szám), hogy tudniillik ő Clausewitz régi igazságát, azt, hogy a háború a politikának más eszközökkel való folytatása, eredeti módon és sikeresen alkalmazza az egyes háborús résztvevők egyéni és társadalmi sorsára, — a legbensőbben összefügg az ábrázolással. És éppen ezáltal a háború itt nem tűnik elszigetelt eseménynek, valamifajta társadalmi „elemi katasztrófának" — mint az modern írásművekben oly gyakori. Inkább szervesen kinő az emberek békebeli életéből, és mennél előrébb jutott az elbeszélésben Zweig, annál szemmelláthatóbbá lesz a békébe való átmenet perspektívája, a német nép lázadása imperialista zsarnokai ellen. Tehát — hála Zweig ábrázolásának — itt a háborút a népélet történelmi folytonosságával való helyes összefüggésében ismerjük meg: a háborút kitörése előtt és befejeződése után.

A „nevelés", melyet Zweig megformál, a háború résztvevőinek emberi fejlődését jelenti. Minden esemény, mely életük folyását meghatározza, minden esemény, melybe belekeveredtek, minden kaland, melynek nekimentek, minden ember, aki — szándékosan vagy önkéntelenül — útjukat keresztezi és fejlődésüket befolyásolja, ennek a „nevelésnek" irányában hat, melynek döntő tartalma végül mindig a háborúhoz való viszony tisztázása. És Zweig mindig művészi tapintattal mutatja meg, hogy a háborús tartalom és az embereknek hozzá való viszonya hogyan függ össze az osztálytartalmakkal.

S mivel az embereknek ezek az egymáshoz fűződő viszonyai mindig az egyéni cselekvés részeit alkotják, mivel nézeteik és érzelmeik mindig elhatározásaikkal és tetteikkel való összefüggésükben ábrázolódnak, ezek nem csupán az emberek bensőjét tárják fel, és hoznak napvilágra — jó értelemben is, rossz értelemben is — olyan tulajdonságokat, melyek még maguk az emberek előtt is ismeretlenek voltak cselekvésre-kényszerítettségük előtt — hanem mozgásba jön legbensőbb emberi magvuk is. Másképpen kerülnek ki az eseményekből, mint ahogyan belekerültek. Az élet által, a háború által „nevelődnek" — lelkük legmélyéig: a háború ellen.

A háborúnak az egyéni cselekményekhez, az ezekben felszínre kerülő egyéni szenvedélyekhez fűződő viszonya egyrészt lehetővé tesz szigorúan zárt cselekményeket az egyes regényekben, s másrészt kényszer és mesterkéltség nélkül egységes ciklussá fogja össze őket, melynek főhőse a háborútól szenvedő német nép, és melynek ellenalakja a német uralkodó osztályok imperializmusa és militarizmusa. Az egésznek tagolása szükségképpen a világháború leglényegesebb történeti szakaszait kell hogy kövesse; különben a ciklusban nem lenne totalitás, egység és igazság. Mégis, mivel ezeket az egyes szakaszokat cselekményesen betölti egy egyéni sors és az attól függő szereplők köre, és az egyes szakaszok sajátszerűsége csak ezeknek az akcióknak és ellenakcióknak emberi kölcsönhatásában tárul fel, a történet egymásutánja elveszít mindent, ami merev és mechanikus: a történet menete költőileg konkrét emberek lelki fejlődésében jelenik meg.

De a ciklusnak ez a tárgyilagos-tartalmi kompozíciója, mint az imperialista

háború össz-ábrázolása nem csupán az idő szerinti tagolás kérdését veti föl, hanem a háborús vezetéssel és a háborús szervezettel kapcsolatos különféle mozzanatok egymásmellettiségének, egymásbafonódottságának kérdését is. Zweig ebben a vonatkozásban is igazi totalitást tár elénk, a hátországtól a lövészárkokig, a főparancsnoksági törzsektől a legénységig és a lakosságig. Ámde ezt a totalitást sem állítja elénk pedáns-rendszeres, dokumentumszerű-enciklopédikus módon. Minden mozzanat ott jelenik meg, ahol a cselekvő emberek személyes sorsából szerves szükségszerűséggel kinő.

Arnold Zweigben megvan az igazi és jó elbeszélő türelme. Várni tud a teljességgel addig, míg az egyes mozzanatok számára az idő elérkezik „magától", vagyis az egyéni cselekmény szükségszerűségétől diktálva — addig, míg háborús színtér, egy tény, egy intézkedés, akár egy egyszerű tárgy, egy akta, azáltal a szerep által, melyet az emberek sorsában a cselekmény során kap, drámai súlyhoz, életmeghatározó jelentőséghez jut. A Verdun-regény így ábrázolja a Douaumont erődöt. Ez az erőd — a háború objektív szempontjából — a hadi cselekmények egyik csomópontja. A regényben viszont egyben harci helye annak a „privát háborúnak", melyet Eberhard Kroysing utászhadnagy Niggl „*Schipper*"*-százados ellen folytat. Tudniillik, Kroysing le akarja leplezni és meg akarja bosszulni fivérének meggyilkolását, melyet Niggl az apparátus segítségével követ el, hogy elkenhesse azokat a visszaéléseket, melyeket az ifjabb Kroysing le akart leplezni. Ugyanígy a „Grisá"-ban feszült, drámai jellegük van a bírósági aktáknak, ide-oda küldözgetésüknek, feldolgozásuknak a különféle katonai bíróságoknál. Mert nemcsak egy ártatlanul elítélt embernek élete függ tőlük, hanem ezek egyben közvetlen tárgyai és fegyverei annak a harcnak, melyet a Lychow hadosztály ebben az ügyben a keleti front főparancsnoksága ellen folytat, egy olyan harcnak, mely a legfelső körök intrikáitól a legénység, és a lakosság felháborodott hangulatáig mindent mozgásba hoz, s ebben a mozgásban a küzdelem és az ellenküzdelem napvilágra hozza az igazán közelünkbe kerülő alakok személyes jellemfejlődésének legfontosabb útjait.

Ily módon minden szemünk elé kerülő háborús objektum, minden elénk tárt háborús cselekmény érdekes és fontos emberi sorsok csomópontjává lesz. A személyi sorsokon keresztül létrejövő feszültség az olvasó számára szinte észrevétlenül átterjed a külvilágnak e tárgyaira, a háború objektív megjelenési formáira. És Arnold Zweig epikai türelme ily módon létrehozza az egész háború széleskörű ábrázolását, azáltal, hogy művészien, fokról fokra, az egyéni cselekvések benső logikáján keresztül a totalitást állítja elénk, s a végső szándéknak ezen elrejtése révén az olvasó elhidegülését, hamis „objektív nézőpontra" való helyezkedését meggátolja.

Így az objektív világ átfogó teljessége, egybekapcsolva érdekes és érdeklődő emberek személyes sorsával — a háború mindennapjának szokatlanul hű és igaz képét adja. De Zweig alakjainak igazsága fölülemelkedik a mindennapiságon, a mindennapi képet igazabbá teszi, mint amilyen maga a háború mindennapja volt. Mert, ami a valóságos hétköznapon csak tökéletlenül,

* *Schipper — segédszolgálatos, sáncmunkát végző katona.*

töredékesen jelenhetett meg, itt mindig a sokrétűen összefonódó, emberi hatásokat kiváltó, társadalmi meghatározásokat maradéktalanul napvilágrahozó érdekekben mutatkozik meg — a háború hétköznapjának ábrázolt darabjaiban azoknak a mozzanatoknak totalitását kapjuk, melyek a háborús valóság egészének objektív mozgatói voltak.

2

Miért olyan fontos mindez? Csak az olvasó „élvezetéről", „gyönyörködéséről" van szó? Úgy gondoljuk: ez sem lenne kevés — bármily mélységes megvetést érezzenek is a művészi élvezet iránt a mai irodalom ismert képviselői. És ez nemcsak a művészet szempontjából nézve fontos. Persze a művészet semmi esetre sem ér véget a puszta élvezettel, de ott kell hogy kezdődjék. Divatos beszéd ide, divatos beszéd oda: ahol nincs művészi élvezet, ott semmilyen művészet nem lehetséges, ámbár természetesen a mély művészi hatás nem érhet véget a puszta élvezettel. Különösen itt nem, ahol az olvasók „élvezete" a háború által való megrendülést jelenti. Tudniillik a divatos előítéletekkel szemben végre is nyíltan ki kell mondani: a művészetben az egyszeri eset, ha azt a művész tartalmilag tipikusan ragadja meg, és magávalragadóan, átélhetően formálja meg — több mint egy mégolyan nagy elvont összegezés. Minden egyes anyának, aki fia elestét siratja, igazi, bensőnketfelkavaró megrendülést kelthet a fájdalma. Az a puszta tény, hogy egy csatában ötszázhúszezer katona elesett, az átlag-olvasó szemében „napihír" marad. Emberi súlyát semmilyen érzelem nem ragadhatja meg, politikai-társadalmi jelentősége csak kevés — igen érett öntudatú — emberben kelt igazi érzelmeket. A túlságosan-nagy, túlfeszítetten elvont igény az olvasó átélő-képességére — minden élmény teljes kialvását, egy bensőleg hűvös tudomásulvételt eredményez.

De van ennek egy igen lényeges társadalmi oldala: a művészet akciórádiuszának kérdése. Politikai, propagandisztikus belletrisztikánknak egyáltalán nem túlhaladott fogyatkozása, hogy — művészi mivoltának megfelelően — korlátozott hatóköre van; az igazságnak, melyet hirdet, csak azokat nyeri meg, akik egészen vagy félig-meddig már amúgy is meg vannak győzve. Mivel a propagált igazságot mint kész eredményt adja elő és nem az olvasó szemeláttára keletkezteti emberi sorsokból — semmiképpen sem ragadja meg az olyan embert, aki előzetesen nem volt meggyőzve, sőt gyakran visszataszítja; annak, aki tartalmát ismeri, és egyetért vele, természetesen kevés újat vagy megrázót mond. Az az óriási hatás, mely egy művészi és forradalmi értelemben igazi költészetből ered — elegendő, ha Gorkij olvasótáborára gondolunk minden osztályban és minden országban — egyfelől azon alapszik, hogy az ábrázolt élet a legkülönfélébb individuális élettapasztalatokkal közvetlenül felvillanyozó módon érintkezik, és ezen az úton az olvasóban utat nyit egyébként meg nem értett vagy akár elutasított igazságok felé a társadalmi életet illetően,

másrészt azon, hogy az élet összefüggéseinek önmegvilágosodása — s minden igazi irodalmi ábrázolásnak ez a magva — magyarázóan, a saját tapasztalatokat rendezve, a tudattalant tudatossá téve, az idegent közelhozva, az olvasóra hat.

Az imperialista háborúról szóló irodalomban minden igazi, megformált irodalomnak ezek az általános, formális ismertetőjegyei közvetlenül konkrét, politikai tartalmasságba csapnak át. Lenin az imperialista háború elleni propaganda-harctól megköveteli, hogy lefesse és elemezze azt, ami a háború folyamán valóban megtörtént, hogy leleplezze azokat, akik azt állítják, hogy ezt tudják, vagy úgy állítják be magukat, mintha tudnák. A háború kitörésének titka, a munkásszervezetek gyámoltalansága a háború kitörésével szemben, a behívottak többségének képtelensége a háború kérdéseinek elfogulatlan, tiszta fejjel való megítélésére — megköveteli azt, hogy világosan, konkréten és józanul göngyölje fel, hogy mi volt a háború valósága.

Itt az irodalomnak fontos és nagy feladata van. Mennél mélyebbre hatol az elmúlt háború mindennapjába, mennél átélhetőbbé teszi a jelen számára annak elfeledett és félretolt élményeit, szuggesztív írói erővel, az olvasók széles rétegeiben, mennél sokoldalúbb, összefonódottabb személyes-társadalmi összekötő-szálakat von a háborús emlékek elhalványodott káoszán keresztül, hogy belőlük egy új rendet, egy irányt élményszerűen kinöveszthessen, s annak emócionális pátosza a háború valóságos borzalmait leleplezze — annál inkább szülhet ébredést, éberséget az új háború veszedelmeivel szemben.

Arnold Zweig regényei ilyen összképet teremtenek. E regény alakjaival éljük át a német néptömegek eredeti lelkesedését a háborúért, de átéljük — mégpedig növekvő intenzitással — a dolog visszáját, az ezt követő szükségképpeni kiábrándulást. Az író a háborút, amilyen az valójában volt, állandóan szembeállítja a róla való érzületekkel és elképzelésekkel. Zweig elbeszélőművészete rendszeres és sokoldalú, fokozatos, nem egyenesvonalú, és éppen ezért meggyőző leleplezést tár elénk. Egyrészt azáltal, hogy a háború mindennapját cselekményesen elénk állítja: alakjainak érzületeiből és elképzeléseiből közvetlenül elhatározások és tettek fakadnak, és ezek azután — azáltal, hogy durván elütnek a várakozástól és a valóságtól, maguknak a tényeknek logikája által anélkül, hogy a szerző nyíltan propagandisztikus módon hozzátenne valamit — a kiábrándulást és a lelepleződést eredményezik.

Másrészt Zweig joggal nagy súlyt helyez alakjai világnézetének ábrázolására. Éppen itt mutatkozik meg, hogy a polgári ideológia milyen bonyolult, szövevényes hálót vet az emberek agyára, s hogy ez az ideológia — még ha látszólag nincs is közvetlen köze az imperializmushoz és a háborúhoz — követőit a háború szolgálatába állítja. És ennek az ideológiának a kiábrándító tényekkel szemben is jelentékeny ellenálló ereje van. Részben a kiábrándulások hatása alatt nihilisztikus szkepticizmus irányában fejlődik, melynek megvilágításában a háború rémséges, de az ember és a világ „lényegével"„örökre" összefüggő jelenséggé lesz. Részben — a háború borzalmai közepette, a „békebeli" világnézet mély megrázkódtatása közepette — különösen az értelmiségi, még a legbecsületesebb is, küzd világképének megőrzéséért, mert ebben látja egész szellemi és emberi egzisztenciájának alapját.

Felhozok néhány példát. Az első regényben értelmiségiek beszélgetnek a reimsi katedrális lövetéséről. Werner Bertin író, akkor még civil, megvédelmezi ezt a lövetést egy „tragikus világnézet" alapján. „A szükségesség mindkét oldalt tragikus csomóba kötötte", mondja, és amikor megkérdezik tőle, hogy ő részt venne-e egy ilyen lövetésben, így válaszol: „Vállalnám a magam terhét."

Zweig igen finoman mutatja itt meg, hogy a háború előtti értelmiség világnézete, absztrakt „mélysége" folytán, azon hajlama folytán, hogy minden társadalmit-történelmit átugorva, az élet egyes jelenségeit egy „kozmikusan" általánosított absztrakt összefüggésbe illessze — az értelmiséget a háború alkalmazkodó szolgájává tette. Mert Bertin „tragikus" kérdésfeltevésével nemcsak azt a ténykérdést ugorja át, hogy a franciák a katedrálist valóban tüzérségi megfigyelőhelyként használták-e fel, hanem az imperialista háború minden igazi gazdasági, politikai és kulturális problémáját, mely ezzel a konkrét esettel objektíve összefügg.

Három évvel később ugyanez a világnézeti kérdés nagyon megváltozott körülmények között ismét felvetődik. Winfried százados egy politikai bosszú áldozata lett, mely menyasszonyának életébe került, és őt is majdnem vesztébe vitte. Mély kétségbeesésében Winfried ideológiai menedéket most már egy „kozmikus pesszimizmusban" keres. Önként a nyugati frontra jelentkezik, hogy ott elessen. Itt azonban magának és menyasszonyának közeli barátnője, Sophie von Gorse ápolónővér szembefordul ezzel a felfogással. Fel van háborodva azon, hogy „Winfried a világ alapját vádolja és a mindenség építményét nézi, ahelyett, hogy azokra az urakra gondolna, akik őt letartóztatták, vagy azokra, akiknek a háború nem tarthat elég sokáig..." „Mindig csak a világ alapja, és a megvádolt mindenség" felelte a nő-doktor Posnanski hadbírónak és ügyvédnek ellenvetésére, kitérés azok elől a feladatok elől, melyek most ott állnak minden egyes ember előtt. E nézetek bírálatának magasabb színvonala — mely a közben eltelt három háborús évnek folyománya — nemcsak Sophie heves ellenvetéseiben jut kifejezésre, hanem abban is, ahogyan ő és Posnanski pszichológiailag értékeli Winfried magatartását. Posnanski azt mondja: „Egy kissé kéjeleg boldogtalanságának érzetében, nemde? Nagyon megszerette önmagát a fiatalúr?" És Sophie így felel: „Teljesen visszahúzódott magába. Úgy bele van csavarva boldogtalanságának érzetébe, mint csecsemő a pólyába." Leonore Wahl még azután is, hogy Bertin a reimsi katedrálisról szóló vitában résztvett, úgy érezte: „Drága fiú, drága szív."

Éppen ezeknek az emberi oldalaknak köszönhetjük, hogy szembetűnően előbukkannak a háború által előidézett világnézeti válság gyakorlati-politikai következményei és az utolsó regény lefesti, hogy Winfried e válság leküzdése után a militaristák oldaláról valóban átáll a dolgozó nép oldalára. De Zweig igen mélyrehatóan és alaposan elénk tárja azokat az akadályokat, melyek a háború előtti Németországnak éppen legbecsületesebb értelmiségijei előtt állnak, gátolva ezt a fejlődést. Így Werner Bertin a Douaumont erődben beszélgetést folytat Kroysing hadnaggyal és annak altisztjével, Sussmannal a háború jellegéről, az azzal kapcsolatos hazugságról és csalásról: „Ember — kiált rá Kroysing egy naiv, jóhiszemű kijelentés után — „még mindig nem

tudja azt, hogy minden csalás, csalás itt és csalás ott, csalás nálunk és csalás azoknál odaát? Mi blöffölünk és ők blöffölnek és csak a halottak nem blöffölnek, és egyedül ők tudnak tisztességet a színjátékban . . ."

Természetesen a mélységesen kiábrándult hajdani gépészmérnöknek és mostani utászhadnagynak világnézete szintén „kozmikus pesszimizmus". Igaz, hogy nem von le belőle rezignált következtetéseket mint a volt művészettörténész hallgató, Winfried, hanem egy új pogányság visszatérését várja, a háborúval kapcsolatos minden keresztény hazugság lelepleződését, mondhatnánk, a háborút a háború kedvéért. De „hol búvik meg a hiba", kérdi Bertin, amikor Kroysing a világ „konstrukciós hibájáról" beszél. „Valahol meghasadt valami, amit fel kell számolni, hogy ne törjön vele darabokra a mi világképünk." „De miért ne törjön darabokra? — kérdezte csodálkozva Sussmann altiszt — az értékes világképecske? A magáé nem tört darabokra? — s behajlított mutatóujját Kroysing felé tartotta — az enyém nem tört darabokra . . . csak a magukéért kár, ugyebár, az író és próféta urakéért."

A világnézetnek ilyen válságjelei keresztülhúzódnak valamennyi regényen. Jelentőségük az olvasó számára szemmel látható már ebből a kevés példából is: persze, a háború tényei, a háború osztályalapja, a háborús vezetés osztályjellege ébresztik fel az embereket az 1914-es nyár lelkesedésének bódulatából, ezek készítik elő az egész Vilmos-rezsim összeomlását. És a tények, mint Engels az angolból idézni szerette, kemény dolgok. Azonban, hogy olyan hatást gyakoroljanak, mely az embereket tetőtől talpig átformálja, az emberek agyán keresztül kell megjárniok útjukat, az emberek gondolkodását és érzését kell átalakítaniok. Zweig a háború első modern ábrázolója, akinél nemcsak arról találunk sokoldalú képet, hogy mi volt a németek fejében a háború kezdetén, hanem azt a dinamikát is látjuk munkájában, mellyel a változás végbement; az okokat, hogy miért jött ez létre oly lassan, oly ellentmondásosan, oly sok visszaeséssel tele.

A tények, melyek elénk kerülnek átfogják a háború egész hétköznapját; megismerkedünk e tények lelki-szellemi reakcióival a német nép valamennyi osztályában. Ezért kell létrejönnie az egészből az elnyomók és az elnyomottak alapvető ellentétének. A német háború fiziognómiája: a junkerek és a nehézipar — belső frakcióviszálykodásaik minden árnyalatával — az egyik oldalon, a német dolgozó nép, munkások, parasztok, kispolgárok, értelmiségiek a másikon.

A háborúban általában úgy ölt testet ez az ellentét, mint tisztek és legénység ellentéte. De csak általában. Az imperialista Németország hadserege már nem Nagy Frigyes-i zsoldos hadsereg többé, melyben a „csőcseléket", az ágyútölteléket a junker urak feltétlenül kommandírozhatják, ámbár „a Nagy Frigyes-i szellem" a tisztikarban még mindig nagy mértékben uralkodik. Nemcsak a bank- és iparmágnások nemesített, vagy még nem nemesített fiait találjuk a parancsnokok között, hanem a „közönséges" polgárság és értelmiség fiait is. Igen, a belső szilárdsághoz, a fegyelemhez még nélkülözhetetlenebb alacsonyabb rendfokozatokat túlnyomórészt népi eredetű emberek viselik. A feladat: ezeket az önmagukban idegen, sőt ellenséges elemeket a militarizmus alkalmazkodó eszközeivé átváltoztatni; nemcsak minden osztályellentétet eltakarni

a katonaköpennyel, hanem az is, hogy olyan megszokást teremtsenek, mely a hadseregen belül az uralkodást és a rabszolgai engedelmességet, az élet különbségét lent és fent szükségszerűségként érezteti.

Hogyan működik ez a német katonai apparátus? A válasz egyike a legfontosabb mondanivalóknak Zweig regényciklusában. Az alárendelteknek parancsolóikhoz való viszonyát ábrázolja az író, mégpedig átfogóan, mind egymásmellettiségében, mind egymásutániságában. Az élet minden helyzetében átéljük ezeket a viszonyokat, azáltal, hogy tanúi leszünk annak a harcnak, melyet a fronttól a hátországig avégett vív az apparátus, hogy keresztülvigye az uralkodó akaratot (vagyis az uralkodó osztályok érdekeit, és az uralkodó osztályok egyes tagjainak magánérdekeit), ez a harc az alárendeltek ellen folyik, kik a világháború viharában életet, ha lehetséges, egy viszonylag „kellemes" életet, valamivel jobb kosztot, valamivel veszélytelenebb szolgálatot akarnak kivívni maguknak.

Mellette fent kibontakozik a brutalitás, bűn, könnyelműség, stréberség, nagyképűség, ravaszság, korrupció és megalkuvások tömkelege, melynek fővonalát úgy lehet összefoglalni, hogy ez a békebeli vilmosi rezsim minden népellenes bűnének összesűrítése. Maga a háború a régi kamáslis-szolgálat, a régi halotti engedelmesség, csak éppen szabályszerű „halálos balesetekkel". Midőn Bertin, teli romantikusan túlfeszített elképzelésekkel, első ízben kerül ellenséges tűzbe a legelőretoltabb lövészárkokban, „megállapítja, fáradtan ásítva, hogy itt is csak szolgálatot teljesít, semmi mást". E szolgálatra, a megfelelő parancsolgatásra és vakfegyelemre „nevelés" kell. Ez a „nevelés", a „cukroskenyér és ostor" bismarcki módszere (időnként különböző, de mindig szigorúan osztályszempontból megfontolt adagolásokban) gondoskodik arról, hogy mindenki betöltse a számára kiszabott szerepet. Fent jöjjön létre a nagy és kis zsarnokok rétege: kényurak lefelé, talpnyalók fölfelé, egymás között áskálódásra való mozgásszabadsággal, melyet eltűrnek — ha nem derül ki.

A jó tisztikar megemészti és uniformizálja a legkülönfélébb elemeket; ezt elismerik az okosabb „liberális" parancsnokok, akik még a parvenüktől sem félnek.

Így nevelkedik fel ezeknek a visszataszító, egyszerre rabszolgai és csalhatatlan kis zsarnokoknak típusa. Niggl bajor százados, aki a fiatalabb Kroysingot halálba küldte, mert félt feljelentésétől a legénység ellátásával kapcsolatos sikkasztások miatt — annak a „privát háborúnak" bosszúhadjáratnak kellős közepén, melyet az idősebb fivér vezet ellene a következő jellemzést kapja ettől az ellenféltől, és halálos ellenségétől: „A háborús kaszt úri rendje az ilyen embereket túlságosan híg levegőbe helyezi, ezért dagadnak túl minden mértéken ezek a Nigglek és társaik. Egy kicsit ravasz borügynök vagy számvevőtiszt minden lelkiismeretfurdalás nélkül oly hőstetteket enged meg magának, mint Dávid király, csakhogy a legsürgősebben elbújik idegen emberek háta mögé, mihelyt a bosszúálló öklét érzi tarkója felett."

Az alsókat vak engedelmességre kell „nevelni". Nincs olyan életmegnyilvánulása a német katonának, melyet feljebbvalói ne megalázásra, minden önállóság és emberi méltóság letiprására használnának fel, hogy belőle mindenre használható eszközt csináljanak. Nemcsak a harctéri bátorságot tenyész-

tik a szerint az óporosz elv szerint, hogy a katona feljebbvalóitól jobban féljen, mint az ellenségtől, hanem mindenekelőtt arra törekednek, hogy az egyenruhába bújtatott dolgozókat mindig nem-egyenruhás testvéreik ellen használják fel, mint némán engedelmeskedő erőt, ha a nem-egyenruhás dolgozók meg merészelik védeni saját életérdekeiket. Ezért ez a harctéri heroizmus nem hősiesség többé, hanem puszta „szolgálat". Ezért ez a „szolgálat" a front mögötti hadtápterületen, a hátországban egy fokkal még feszesebb, „militarisztikusabb", mint magán a fronton.

Grisa őrmester esete mind egészében, mind az elbeszélés valamennyi részletében ezt a helyzetet világítja meg. Már maga az, hogy Schieffenzahn tábornok (Ludendorff arcképe) — a dolog tényleges állásának maradéktalani tisztázódása után egy ártatlan embert kivégeztet, hogy példát statuáljon a keletfront „bolsevista megfertőződése" ellen, a német és orosz katonák barátkozásának megakadályozására — ezt a tényállást egészen világossá teszi. A Lychow hadosztály harca az igazságért ezért lesz végső soron szükségképp hasztalan. Winfried ebben az időben nagybátyjának, Lychow tábornoknak hadsegédjeegy hadosztályparancs segítségével megkísérli a kivégzés előtt álló Grisát megszöktetni a helyi parancsnokságról. Az elítéltek őrizetére kirendelt Sacht őrvezető, becsületes, emberségesen érző katona, akiben, amellett, együttlétük idején meleg rokonszenv ébred foglya iránt — ellentáll a fegyveres erőszak fenyegetésének. Miután Winfried biztosítja, hogy ő mindenért vállalja a felelősséget, így felel:

„Na, ismerjük már azt a felelősséget és azokat a következményeket, melyeket a főhadnagy úr vállal! Majd akkor, legrosszabb esetben, a főhadnagy úr kap egy kis parancsnokságot, egy kis századot az árokban, egy időre, valahol a legnyugodtabb zugban — őrá azonban, a legénységre, majd leüt a mennykő. Ő akkor majd, legjobb esetben, mint afféle másodrendű fickó, tűrheti hogy kínozzák, nyúzzák, éheztessék, agyondolgoztassák, mint egy állatot, éveken át, míg meg nem döglik — hacsak nem hal rövidesen hősi halált, el nem patkol, fejlövés, vége van! Nem, főhadnagy úr! Nekem megvan a magam szolgálati előírása, és attól nem térek el — ördög vigye el! Nálunk, a legénységnél — mondta szinte kiabálva — az ember mindjárt a fejével játszik. Velünk nem teketóriáznak, nem spórolnak. Az orosz itt marad, és holnap délben lepuffantják, vagy pedig a parancsnokság jóváhagyja a maga irkafirkáját. Beleverték az embereknek minden ízébe, a hadsereg minden egyes legényébe — hogy mindenki saját magához áll legközelebb — hogy mindenki tegye a maga dolgát. Azután, minden földi formát feloldva, odaugrik Grisához, fegyverét balkezében tartva megfogja kezét a jobbjával — Grisa már rég három lépésnyire állott tőle, és hallotta, amit nem értett, és megértett mindent, amit látott: hogy bajtársa bocsásson meg neki! Ő, Hermann Sacht, mindig a legjobbat kívánta neki, de itt, amikor feleségről és gyermekről van szó, nincs más parancs; és mielőtt elengedte volna kezét, halkan azt mondta: Isten bocsásson meg azoknak, akik bennünket, rendes fickókat, addig préseltek, amíg rettegésünkben már nem tudtunk mást csinálni, mint disznóságot, aztán elfordult, föltette csákóját, az ajtóhoz ment, háttal nekitámaszkodott, s lövésre készen, két kezével megmarkolta fegyverét, a csövet ferdén lefelé fordította, ujjával a ravaszon."

Azért közöltük oly részletesen ezt a jelenetet, mert élénken illusztrálja az ellentétek belső dinamikáját. Az ellentétek mindig és mindenütt hatnak. A „szolgálat" minden hasadékát és hézagát, a katonai apparátus minden gyengeségét, még bürokráciájának formalizmusát is, arra használja fel a legénység, hogy ebben az emberi méltóságot tagadó rendszerben az emberi létnek egy minimumát megmentse. Tehát a feszes frontokon belül szakadatlanul guerillaharc folyik, a fent és a lent közt. S Arnold Zweig érdeme az, hogy a militarizált hétköznapoknak ezeket a kicsiny harcait nemcsak egymásmellettiségük sokoldalúságában, hanem jellegüknek változásaiban is éles szemmel észreveszi, s jellemző eseményekben ábrázolja.

Mert míg a katonai apparátus — osztályszükségszerűségként fellépő emberellenessége dacára is — a tévútra vezetett és tévútra ment háború előtti népi lelkesedés végrehajtó szerve volt — addig ennek a guerilla-harcnak tartalmát csak a mindennapi élet megkönnyítése (élelmezés, szabadság stb.) tette ki. A nép csalódásai a háború folyamán az elszigetelődés mind erősebben érezhető légkörét hozzák létre az apparátus körül. Az emberi léleknek és az emberi méltóságnak a feljebbvalókkal szemben való megvédelmezése mind határozottabb háborúellenes hangsúlyt kap. Persze, igen egyenlőtlen, igen bonyolult módon. Az apparátus közvetlen hatalma egész az összeomlásig állandóan nagyobb marad, mint a néphangulat hatalma, mely a mindennap apróságaiban nyilatkozik meg. Kívülről nézve az apparátus mindvégig kifogástalanul funkcionál. De Zweig megmutatja azokat a hajszálerekben végbemenő mozgalmakat, melyek e látszólag változatlan külszín alatt végbemennek. Ezzel költői előtörténetét adja a német arcvonalak itt még nem ábrázolt összeomlásának.

3

Az ilyen ellentmondások ábrázolása Zweig regényciklusának legfontosabb és legújabb vonásai közé tartozik. Mint már jeleztük, képet ad a háború előtti idők tipikus intellektueljeinek a háború általi és a háborúval szembeni ellenállásra való „neveléséről". Alakjait művészi tapintattal és eleven meseszövő tehetséggel az értelmiség legkülönbözőbb rétegeiből választja ki, a legkülönbözőbb életkorban és a legkülönbözőbb szellemi és erkölcsi érettségi fokon vannak, amikor „nevelésük" megkezdődik. Ennek megfelelően az események rendkívül árnyalatgazdagok és ellentmondásosak, de éppen a változatosság által lesznek érdekesek, tanulságosak és fontosak, ezáltal adnak tipikus összképet.

Zweig realista becsületessége mindenekelőtt ott mutatkozik meg, ahol ő — mint az imperialista háború meggyőződéses és elkeseredett ellensége — azt a lassúságot ábrázolja, mellyel az ilyen fejlődések igazi ellenállássá érlelődnek, ha ezt a fokot egyáltalán elérik. Zweignek itt nehéz harcot kellett vívnia saját kívánságai és álmai ellen és hogy ily sikeresen győzte le magában azt az érthető vágyat, hogy a háborúval szembeni ellenállást meggyorsítva lássa,

az, hogy ő csak a valóságot engedte szóhoz jutni a maga kemény és gyakran illúzióromboló nyelvén, a maga módján szintén a „realizmus győzelme". Itt természetesen tudatosan kivívott győzelemről van szó.

A fejlődés lassúsága az ellenállásra vonatkozik. A háborúból való kiábrándulás, a háborús lelkesedés elpárolgása néha igen hamar bekövetkezik. De innen egy valamelyest világos tudatosságig hosszú és nehéz út vezet.

Már hallottuk Kroysing utászhadnagy általános véleményét a háborúról mint csalásról. Azt is tudjuk, hogy ő egy „privát háborút" folytat a háborúban, bosszúhadjáratot azok ellen a gazemberek ellen, akik az előírások és az apparátus segítségével meggyilkolták testvérét. Kroysing rendkívüli „intellektuális igazságérzettel" rendelkező ember. Teljesen hiányzik belőle az átlagos német tiszt kaszt-gőgje is; ismételten láthatunk példákat jó, bajtársi kapcsolataira alárendeltjeivel, arra, hogy őszintén gondot fordít jólétükre. És Kohlhaas Mihályra* emlékeztető „privát-háborúja" sem teszi vakká az általános összefüggések iránt. Azt is láttuk, hogy semmi esetre sem stilizálja Nigglt, a hidegvérű és gyáva gyilkost komor színekkel valamiféle romantikus gazemberré; inkább világosan látja, hogy ez — éppen mint gyáva gyilkos — háborús terméke a porosz militarizmusnak.

De mi következik mindebből? Milyen általános következtetéseket von le Kroysing ezekből az élményekből? Azt mondhatnánk: semmilyeneket. Nihilista „pogánysága" az uralkodó rendszer számára teljességgel veszélytelen, sőt még hozzájárul ahhoz, hogy belőle kiváló fronttiszt váljék. Egyáltalán nem lehetetlen, hogy ő, ha a békét megérte volna, hajcsár-szerepet betöltő mérnökké (sőt akár harcos reakcióssá) fejlődött volna és „pogányságát" többé nem a franciákon, hanem a munkásokon tombolta volna ki.

Pahl, a baloldali szocialista berlini betűszedő, akit ugyanabban a kórházban ápolnak, mint Kroysingot és aki Bertinen keresztül személyes kapcsolatba kerül vele, így jellemzi az ő esetét:

„És Kroysing mérnök, az ő testvére, aki okos ember, aki ismerte az életet; milyen következtetéseket vont le az esetből? Felülemelkedett éretlen személyes előítéletein? Képes volt arra, hogy ebből az egy esetből megértse a struktúráját annak a társadalomnak, melyet szolgált? Szó sincs róla! Ellenségességével — bár erős és jólmegtermett volt s valóban valami jobbra hivatott — megtisztelt egy szánalmas bajor számtisztet, s annak néhány alárendeltjét; álmában sem jutott eszébe, hogy megkérdezze, vajon ez a Niggl százados nem egyszerűen egy társadalmi megbízást hajtott-e végre, amikor a kis Kroysingot részvétlenül a Chambrettes-majorhoz láncolta — íratlan megbízást, hogy a sztrájktörőket félretegyék az útból, az árulók netalán felbukkanó követőit elrémítsék, az osztályt megtisztítsák az árulóktól, az államérdeket az úgynevezett emberiesség fölé emeljék."

A kozmikus nihilizmusnak mint az imperialista háború embertelensége folytán létrejövő kiábrándulás elvont és hamis általánosításának gyilkos jellegét még közvetlenebbül vehetjük szemügyre Mertens professzor finom s megragadó alakjában. Mertens-hadbíró Montmédyben és az ifjabb Kroysing

* *Kleist híres novellájának hőse.*

esetében ő az illetékes. Mihelyt tisztázza magában az esetet, rögtön kész arra, hogy a testvér mellé álljon az igazságért folyó harcban, s becsületesen el van szánva arra, hogy ezzel kapcsolatban minden konzekvenciát levon.

Ennek az ügynek felgöngyölítése őt már a háborúból való kiábrándulás állapotában találja, de a csalódásnak olyan fokán, melyen ő még hajlik arra, hogy menedéket, izolált boldog szigetet találjon hivatali kötelességeinek lelkiismeretes elvégzése mellett, modern francia festők szemlélésében, abban, hogy hallgat és játszik klasszikus zenét.

A Kroysing-eset felriasztja. Szeme most kinyílt. És amit lát — „ügyek" a maga praxisában, belga hadifoglyokkal, a megszállt területek lakosságával való bánásmód — nem más, mint a militarista „rend" által rosszul leplezett, „hazafias" frázisokkal prostituált bestialitás. A becsületes, finom érzésű, igazságszerető Mertens professzor, mennél inkább kiűzi őt paradicsomi menedékéből a háborús valóság tudomásulvétele, annál nagyobb szörnyűködéssel jön rá arra, hogy ő maga tehetetlen e jelenségekkel szemben.

Itt következik be nála a „világnézeti ugrás". A militarista bestialitástól való iszonyat embergyűlöletté általánosodik. Alig képes az embereket, ezeket a swifti Yahoo-kat (önmagát is beleértve) fizikailag elviselni. Olyan lényekkel, akik így cselekednek, nem tud és nem akar közösséget vállalni.

És az absztrakt általánosítás ezen gondolatmenetének megfelelően az ő személyes tehetetlensége és a porosz katonai apparátus brutális mindenhatósága közötti ellentét — az erkölcsileg felelős individuumnak és a vakon engedelmeskedő tömegnek ellentétévé párolódik: „Most odáig jutott, hogy bizonyos szavakat hallani sem tudott többé anélkül, hogy ne kellett volna köhögnie és ne érzett volna hányingert: mindenekelőtt a nép szót. Nincsenek többé emberek, már csak nép van. Ha a nép szót több ízben egymásután elmondták előtte: Volk, volk, folg, folg,* semmi más nem maradt meg, mint a csorda. Kövess és követned kell, mindegy, hogy kit."

Ilyen világnézet esetén, ilyen mélyen szétzilált életérzés mellett, természetesen az öngyilkosság marad az egyetlen következetes kiút. Mertens megmérgezi magát. Ezzel a következetességgel megmutatja, hogy erkölcsileg mily magasan az átlag fölött áll. Mert világos, hogy az a gondolat, mellyel a kétségbeesett Winfried játszik, tudniillik hogy önként a nyugati frontra küldeti magát — nem egyéb, mint következetlen eklektikus változata a Mertens-féle összeomlásnak. Hogy Mertens gondolatilag és érzelmileg ilyen következtetésekre jutott, megmutatja azokat az osztálykorlátokat, melyekkel szemben becsületessége tehetetlen marad.

Bertint és Winfriedet, persze, a háború valóban „megneveli". De mily nehéz, mily ellentmondásos az útjuk, mennyire teli van visszaesésekkel: mily gyakran függnek fordulatai szerencsés vagy szerencsétlen véletlenektől. Igaz, hogy a két eset messzemenően különbözik egymástól, szinte ellentétes.

Bertin író, kinek számára minden kérdés világnézeti elmélyítése komoly életszükséglet. És ismét szép bizonyság Zweig realisztikus kérlelhetetlensége mellett, hogy ezt a típust, melynek személy szerint igen közel kell állnia hozzá,

* *Lefordíthatatlan szójáték: Volk = nép, folg = kövess.*

mely bizonyára tartalmazza magának a szerzőnek néhány intim vonását, oly igazságos kritikával és kiegyensúlyozott objektivitással ábrázolja, mégpedig éppen a világnézeti kérdésekben. Az a gondolati és emberi elmélyítés ugyanis, mely itt Bertin esetében kifejezésre jut, hajlamos arra, mint már láttuk, hogy átugorja a legkonkrétabb, legfontosabb, társadalmilag döntő közvetítéseket, hogy az egyedi esetet, melyet emberileg-erkölcsileg mindig finom érzéssel és gyakran helyesen ítél meg, közvetlenül összekösse valamiféle igen légies metafizikai elvvel. Ezáltal a legfontosabb következtetéseket téveszti szem elől.

Így történhetik meg, hogy Bertin három háborús éven keresztül saját bőrén érezte a legkülönfélébb igazságtalanságokat és embertelenségeket, hogy két justizmord elleni harcban intim része volt (a Kroysing ügyben és Grisa Paprotkin őrmester ügyében), anélkül, hogy képes lenne ezeket a tartalmas egyéni tapasztalatokat helyes módon általánosítani. A két eset komor tanulságai olyan gyűlöletté „általánosulnak" benne, melynek tárgya a hatalom általában, sőt a Grisa ügy során még olykor olyan illúziói is támadnak, mintha egy merőben és tisztán morális hatalom elegendő lenne az ilyen harcra.

Sokoldalú, mély és nagyjelentőségű az a kritika, mellyel Zweig itt a háború előtti értelmiséget sújtja, mégpedig az elbeszélés valódi, művészi eszközeivel, azzal, hogy eleven módon szembeállítja a világnézetet, az abból származó érzelmeket, cselekvéseket a tények belső logikájával. Tudniillik nem korlátozódik csupán arra, hogy leleplezze a konkrét társadalmi közvetítéseknek ezt az átugrását, minden elméleti és gyakorlati következményével (melyre már idéztünk néhány példát). Ezen túlmenve, azt is megmutatja, hogy az a világnézet, mely a háború előtti Németország intellektueljeinek szociális és szellemi helyzetéből spontánul nő ki, az emberek tudatában meghagyja, sőt támogatja a legkiáltóbb ellentmondások békés egymásmellettiségét, és ezáltal az értelmiségieket — minden szubjektív becsületességük ellenére, a világnézeti mélységnek, a probléma végiggondolásával kapcsolatos minden kérlelhetetlenségnek látszata ellenére — éppen az igazi, hamisítatlan következetességtől téríti el.

Bertin esetében ez különös világossággal látható. Naiv lelkesedéssel megy neki a háborúnak; a tragikusról szóló elméletét már ismerjük. Természetesen hamar kiábrándul és kijózanodik. Megváltozott hangulatát igen becsületes és igen elővigyázatlan nyíltsággal mutatja ki, midőn — feljebbvalói szeme láttára, kik azt megtiltják — inni ad szomjas francia hadifoglyoknak. Tapasztalja a verduni offenzíva értelmetlen és bűnös hiábavalóságát, mégis lelkesen üdvözli a korlátlan tengeralattjáró-háborút, mint a békekötés siettetésének eszközét.

De Zweig bírálata mélyebbre hatol, semhogy csupán megmutassa az ilyen megoldatlan ellentmondásokat becsületes hőseinek gondolkodásában. Elemzi az ilyen tévedések keletkezésének módjait is. A társadalmi közvetítések átugrásáról már volt szó. Ezt a negatív kritikát pozitívval egészíti ki, amennyiben megmutatja, hogy az egyes emberek cselekedeteinek az a lélektani-morális elemzése, mely az értelmiségiek gondolkodásmódjához legközelebb áll, s mely az egyes emberek egyéni felelősségének megállapítására irányul — szükségképpen eredménytelen marad. Ha lelkiismeretesen és a lehetséges legsokoldalúbban viszik keresztül — mint eredmény létrejön részint egy végtelenségig

menő visszakövetkeztetés — részint személyes felelősségek kibonthatatlan gombolyagja, melyből nem látható semmilyen út az elhatározásra — a társadalmi élet legfontosabb problémáit illetően.

Annak a „privát háborúnak" idején, melyet Kroysing hadnagy Fort Douaumont-ban Niggl százados ellen folytat — gyáva ellenfelének zászlóalját erre a posztra vezényelteti, hogy pánikját kihasználva, bűnének bevallására bírja — Kroysing és Bertin érdekesen fejtegeti ezt a kérdést. Az író szemrehányást tesz a hadnagynak, hogy magánbosszújáért Niggl zászlóaljának ártatlan schipperjeit sebesülés és halál veszedelmének teszi ki. Kroysing először hányaveti gorombasággal védekezik, azután komoly lesz, és Bertin érvelését ellene fordítja magának Bertinnek. Megmutatja, hogy mindebben Bertin is bűnös. Mert éppen Bertin tárta fel előtte testvérének esetét, és ezt nyilvánvalóan azzal a szándékkal tette, hogy a bűnért elégtételt vegyenek. Bertin így felel: „Erre még sohasem gondoltam... valami biztosan van benne. Okok és következmények zűrzavarát nehéz áttekinteni... Valami szörnyűséges történt, a világ eresztékei meglazultak, de hajmeresztő dolog, hogy akkor, amikor megpróbálják összeilleszteni — még jobban szétesnek".

Láthatjuk, hogyan nő ki az ilyen gondolkodásmódból mind Bertin „tragikus" világnézete, mind Kroysing nihilista „pogánysága", és hogy minden ilyen morális-kozmikus elmélet mennyire képtelen akárcsak egy lépéssel is közelebb hozni a valóságos kérdéseket a valóságos megoldáshoz.

Hogy az ilyen világnézeti kérdések mennyire a társadalmi létből nőnek ki, azt ebben a regényben abból tudjuk meg, hogy a legkülönfélébb vérmérsékletű, nevelésű, érettségű, mentalitású embereknél teljes természetességgel vetődnek fel a szellemi válság pillanataiban. Winfried százados, jelleme szerint Bertin ellenpólusa: olykor diákosan ható gondtalansága éles ellentétként hat annak mindent-fontolgató beállítottsága mellett. Háborús sorsuk is igen különböző: Bertin lent éli át a háborút, a legmostohább körülmények között, először éveken át mint schipper, majd mint írnok különféle irodákban, míg Winfried egy, — persze, veszedelmes — tiszti szolgálat után, melyet a nyugati arcvonalon teljesít, először nagybátyjának von Lychow tábornoknak hadsegédje lesz, később intim munkatárs az „Ober-Ost" legmagasabb köreiben és e körök döntő mozgatóinak — Claus tábornoknak és von Ellendt századosnak — kegyence. Ennek megfelelően, sorsának a cselekmény által megszabott keretei egészen mások, mint Bertinnél; a konfliktusokkal kapcsolatos lélektani beállítottságok pedig éppenséggel ellentétesek. Annál feltűnőbb — és helyesebb — az, hogy az eseményekre való szellemi reakciók mély rokonságban vannak, persze, csak végső fokon.

Winfried karakán, temperamentumos rámenőssége folytán kerül konfliktusokba. Mikor Paprotkin őrmester kivégzés előtt áll, egyszerűen meg akarja szöktetni. (Különös szerencséje van, hogy már ebből nem származik katasztrófa.) Mint százados az „Ober-Ost"-nál először vígan beleveti magát a törzstisztek életébe, s bár egyes esetekben spontán becsület- és igazság-érzete szerint cselekszik, mégis távol van attól, hogy áttekintse és elítélje a német tábornoki karnak a népek sorsáról való zsarnoki intézkedéseit. Sőt, amikor menyasszonya, Bärbe Osann ápolónővér, kinek liberális hagyományai, melyeket szülőházából,

a tübingeni tanári miliőből hozott, a háborús tapasztalatok révén élesebben ellenzéki irányba fordultak, megnyeri őt egy — politikai tartalma szerint igen szelíd — akció számára, mely persze a tábornoki kar szemében súlyos bűn — könnyelműen belebotlik ebbe a kalandba, anélkül, hogy tisztában lenne azzal, hogy — önmaga számára is — milyen hordereje van annak. És az a személyes és politikai hatás, melyet Claus tábornok gyakorol rá, Winfriednál változatlan marad akkor is, amikor ellentétesen cselekszik, a tábornok céljaival. Mint Bertinnél is, az egymásnak ellentmondó nézetek, érzelmek békésen egymás mellett élnek lelkében.

Még akkor is, amikor a katasztrófa már megtörtént, a világrendet vádolja, mint Bertin. A következő lépés is igen hasonló : az összebonyolódott ellentétes morális felelősségek „tragikus" megértése. És csak akkor, amikor brutálisan megvilágítják előtte, hogy az ő imádott Claus tábornoka milyen szerepet játszott ebben az egész visszataszító, kicsinyes és kegyetlen — halálos kimenetelű — intrikában, csak akkor, amikor Claus — vele való beszélgetése során — oly durván feltárja a maga mivoltát, hogy az elragadó-közvetlen „zseni" homlokzata mögül a legrosszabb német militarista — jóllehet tehetséges — példányának arca bukkan elő, még Winfried számára is szemmel látható módon — csak akkor kerül végre sor „hirtelen" Winfried fordulatára, ekkor lép át végre határozottan a nép oldalára.

4

Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ezek az élmények, s akár hamis átgondolásuk is — szükségképpen hiábavalók. Zweig az egyes emberek „nevelését" is a hajszálerekben lejátszódó folyamatok formájában ábrázolja. Ezek a folyamatok élménnyé válnak, hatnak, de hosszú időn át hamis elméletekként hatnak, míg egyszer csak „hirtelen", látszólag egészen jelentéktelen alkalommal, bekövetkezik a fordulat.

Ezt a fordulatot Bertinnél — még nyilvánvalóbban mint Winfriednél — egy látszólag véletlen indítóok váltja ki. „Megtérését" elmeséli régi verduni bajtársának, Lebehdének, az okos berlini szocialista vendéglősnek (aki később, a berlini Spartacus-harcokban elesik.) Elmondja, hogy egyszer meglátott egy magas termetű német gárdatisztet, amint békebeli díszegyenruhában, maga után húzva kardját, kezét értékes szőrme-muffba dugva — kevélyen lépdelt Kowno utcáin. Amire évek keserű tapasztalatai nem voltak képesek — azt „hirtelen" megtette ez a látvány. „Látod, Lebehde, mintha fejbekólintottak volna. Ezért kínlódtunk most ezekben az években, ezért hagytuk el munkánkat, jövőnket, tanulmányainkat, szellemi életünket és asszonyainkat, hogy ez itt korzózhasson, mint gólya a lóherében. Ezért, és semmi másért kellett kiteríteni oly sokakat, akik mellettünk álltak, amikor még élő emberek voltak. Ember, ez volt csak a délelőtt, voltaképpen csak egy fél óra, 1917. december 21-én, kilenc és fél tíz közt."

Lebehde felhasználja az alkalmat, hogy barátját emlékeztesse egykori

tengeralattjáró-lázára, és arra, hogy annak idején lelkesedését milyen élesen visszautasította August Halezinsky gázgyári munkás. „Miért kellett — kérdezte Bertin — a magunkfajtának még tíz hónap és egy eleven kísértet, hogy épp oly okos legyen, mint egy gázgyári munkás?"

Itt láthatjuk, hogy Arnold Zweig milyen okosan, igazságosan és költőien veti fel a „nevelés" kérdését. Hagyja, hogy emberei átéljék intellektuális-morális problémáikat, a maguk bonyolult benső dialektikájában, minden finomságukkal. Mivel azonban ugyanakkor azt is megmutatja, hogy ezek a nézetek szükségképpen, törvényszerűen keletkeznek az ilyen alakok létéből, és mivel a cselekmény által, az egész külső valóság próbájának veti alá őket — világosan és árnyalatdúsan jut kifejezésre az egésznek folyamatában való helyük és jelentőségük. Éppen a „hagyományos" ábrázolási mód teszi lehetővé azt, hogy Zweig teljesen érvényrejuttassa a társadalmi fővonalat, anélkül, hogy az említett nézetekben rejlő gondolati árnyalatokat és emberi sajátosságokat — amelyek az alakoknak különös egyéni arculatot adnak — feláldozná egy mechanikus egyvonalúságnak, ami elkerülhetetlen a divatos, túlontúl direkt ábrázolási mód esetén.

Ezeknek a gondolkodási irányoknak az objektív valósággal való összeütközésében a legfontosabb „nevelési" mozzanat a forradalmi munkásosztály. Mertens példája legszembeötlőbben tárja elénk, hogy az individuumnak önmagába való teljes visszahúzódása a brutális külvilággal való összeütközés után — ha minden konzekvenciát levonnak belőle — ön-felbomláshoz, önmegszüntetéshez vezet. Csak a jövő tudatos hordozójával, az új kiút eleven társadalmi erőivel való gyümölcsöző kapcsolatokon keresztül jön létre az individuumban annak lehetősége, hogy megoldást találjon önmaga számára is.

Legvilágosabban ezt Bertinnél láthatjuk. De Zweig ezeket az igazságokat a művészet által és nem absztrakt érvelések által bizonyítja be. Ezért van az, hogy Mertens vagy Kroysing ugyanazon tényállás negatív bizonyságai. Az, hogy a becsületes értelmiségit ilymódon a munkásosztály szellemi ereje vezeti, nem jelenti mindenképpen nyílt vagy teljes megtérését a szocializmushoz. Magának Bertinnek esetében sem. Persze, Zweig szándékai ebben az esetben még nem egészen világosak. Az utolsó regényben, melyből a Lebehde és Bertin közötti legutóbb idézett párbeszédet vettük, Bertin csak epizód-szerepet játszik; ki kell várnunk, hová fogja őt vezetni az egész mű. Amennyire a Verdun-regénynek a békeidőt előlegző zárójeleneteiből tudhatjuk, nem a szocializmusig.

De ez nem is döntő. Zweig a demokratikus szellem felébredését ábrázolja a német értelmiség legjobb képviselőiben: békebeli, izolált, a szellemi gőg árkaival védett „elefántcsonttornyuk" brutális lerombolását; a nép életével való kapcsolat szükségletének felébredését, a néptől való tanulás készségének felébredését. Hogy ilyen demokratikus szellemmel rendelkezzék, az értelmiséginek nem feltétlenül kell szocialistává lennie. De a szocializmusellenes, munkásosztályellenes burzsoá előítéleteit le kell vetkőznie, le kell győznie. Mert, aki a proletariátustól, mint „kultúraellenes tömegtől", fél és bizalmatlansággal viseltetik irányában — még ha egyébként törekvése, szubjektíve még olyan becsületes módon a demokráciára irányul is — lehetetlen, hogy

korunk igazi demokratájává legyen. Ilyen igazi, korszerű demokráciára való nevelésben részesíti hőseit Zweig — pozitív vagy negatív fejlődési vonalakban.

A forradalmi munkások alakjai — ennek megfelelően — mellékalakok. De — mint láttuk — az egésznek kompozíciójában az ő funkciójuk a döntő. Itt is meg kell említenünk azt a művészi tapintatot, mellyel Arnold Zweig az osztályöntudatos munkásoknak az imperialista világháborúban vitt reális történelmi szerepét megérti. A háború lefolyásának és az összeomlásnak tényei megmutatják, hogy ezek a munkásosztályban is csak szűk, noha állandóan növekvő kisebbséget alkottak. Zweig, mint realista, a tényekből indul ki. Ábrázolja a növekvő — spontán — elégedetlenséget és felháborodást az egyenruhába bújtatott proletárok körében. Csak kevés alakban — Lebehdében vagy Pahlban — ölt öntudatos forradalmi formát a háborúnak ez a lázadó elutasítása.

Ezek — elszigeteltségük folytán — igen elővigyázatosan lépnek fel. A tömegre való befolyásuk csak elszigetelten, legtöbbször elővigyázatos-indirekt módon jut kifejezésre. Gyakran eltűnnek a még nem eléggé felkavart tömegben. A korlátozott lehetőségek keretében okosan készítik elő a jövendőt.

Zweig kompozíciója megfelel a valóságos fejlődés e helyes képének. Kompozíciója e tekintetben (nem tudom, mennyire tudatosan) újrafelvétele, epikai változata a népjelenetek helyének és funkciójának Georg Büchner *Danton halála* című drámájában. Ott a néptömegek, mint ahogy e könyvben rámutattam, kórust alkotnak a főalakok cselekményéhez, mely kórus — gyakran anélkül, hogy az előtérben végbemenő eseményekre közvetlen befolyást gyakorolna — elénk tárja az igazi társadalmi alapot, az igazi társadalmi kiutat. Arnold Zweig átveszi ezt a kompozíciós módot. A munkások szerepe ebben a nagy nevelési munkában nem korlátozódik tudatos szembenállásra, a befolyásolásnak azokra a tudatos kísérleteire, melyekre már idéztünk példákat. Ellenkezőleg, egzisztenciájuk, gondolkodásuk és cselekvésük állandóan kíséri a főalakok „nevelésének" útját. Ezek — mint az utolsó regényben is — csak a „talajvizet" jelentik az egész — túlnyomórészt „fenn" játszódó — cselekmény számára. Megmutatják — miként a Grisa-elbeszélést záró „búcsúének" — hogy az egyes eset milyen módon torkollik az általánosnak, a nép sorsának folyamába, milyen módon függnek össze a regényben ábrázolt hajlszálér-szerű események a népi áramlatok továbbmozgásával.

Csak ez a háttér adja meg a helyes hangsúlyt az előtérben lévő főalakok sorsát illetően. Csak ebben az összefüggésben jelenik meg helyes megvilágításban fejlődésük lassúságának politikai jelentősége. Zweig egy ízben úgy jelöli meg ezeket a regényeket, mint történelmieket. Joggal, amennyiben zárt, teljesen áttekinthető időszakot tárgyalnak; joggal, amennyiben felépítésükben és vonalvezetésükben igazi történelmi szellem uralkodik. Mégis, jogtalanul, mert egy megjegyzésében szembeállítja az aktualitással, a jelennel. Azt mondja az utolsó regényben írott záró-megjegyzéseiben, midőn a ciklusról szóló végleges tervét ismerteti: „De talán a jelen nem engedi meg, hogy az ember oly sok évvel visszaforduljon."

Azt hiszem, Zweig igen helytelenül tenné, ha engedne ennek a meg-

gondolásnak. Éppen mint az elmúlt imperialista háború története, regényciklusa rendkívüli politikai aktualitással bír. Már rámutattunk Leninnek azokra a megjegyzéseire, melyek annak feltárását, hogy az utolsó háború valójában mi volt, mint fontos alkotórészt jelölték meg az elkövetkező háború előkészítését körülvevő titok leleplezésében.

Ez vonatkozik minden jó írásműre, mely az imperialista háborúkról szól. De Zweig regényeinek van még egy jellegzetességük, melynek legutóbbi fejtegetéseinket szenteltük: a legjobb intellektuelek háborúellenes fejlődésének iránya és tempója. Ebben van a német népfront legfontosabb, legaktuálisabb kérdéseinek egyike. Ez a Kroysing és Mertens, ez a Bertin és Winfried, Sophie von Gorse és Bärbe Osann azt képviseli, ami a német intelligenciában — értelmi és erkölcsi értelemben — a legjobb. Ama tény, hogy nagy részük ma is, a háború, a forradalom, sőt a fasiszta barbárság tapasztalatai után, még mindig nem harcol szabadságért és kultúráért a néppel, sőt, nem ritkán még a fasiszta csábításnak is enged, nemcsak azt bizonyítja, hogy helyes volt az a kép, melyet Zweig itt fejlődésük lassúságáról, ellentmondásos jellegéről fest, hanem messzemenően konkretizálja az e téren ránk váró feladatokat. Csak a fejlődés egyéni és tipikus akadályainak az az alapos tanulmányozása, amilyent Zweignál látunk — teszi lehetővé, hogy a valóságban ezeket az akadályokat legyőzzük. Fontosságuk egyaránt nagy azok számára, akiknek a tükröt szemük elé tartjuk, és azok számára, akik azokból meg akarják tanulni a konkrét, a személyesig hatoló befolyásolás helyes útjait. Ha majd minden Kroysing és Mertens, minden Bertin és Winfried aktív harcosként beáll a Népfrontba — nem szabad felednünk, hogy ebben milyen közvetlen és közvetett érdemei vannak Arnold Zweig regényeinek.

5

Mellékes, hogy Zweig ciklusát történelmi ciklusnak fogjuk-e fel vagy sem — e sorok írója mindig tagadta a történelmi regénynek mint sajátos műfajnak önállóságát — a jelenre való közeli vonatkozása kétségbevonhatatlan. Ezt láthatjuk magának a szerzőnek fejlődéséből. Az eddig megjelent regények közül kettő a „Grisa" és a „Fiatal asszony" (Junge Frau) akkor keletkezett, amikor Németországot még nem árasztotta el a fasiszta barbárság. Sem eszmeileg, sem művészileg nem állnak a későbbieknek magaslatán, hiszen időközben a fasizmus elleni harc tapasztalatai lényegesen továbbfejlesztették Arnold Zweig világnézetét és alkotóerejét.

Minden komoly művésznél a jövőről alkotott képének konkrétsége és távlata meghatározó befolyást gyakorol jelen-ábrázolásának mélységére és helyességére. Mivel Zweig 1933 után a weimari periódus problematikáját elmélyültebben látja, mert túljutott ennek az időnek néhány illúzióján, mindenekelőtt, mert demokratikus meggyőződése határozottabb, tisztázottabb, a dolgozó néppel összeforrottabb, liberális előítéletektől szabadabb lett —

a háborúban küzdő emberekről való ábrázolása átfogóbbá, gazdagabbá, mélyebbé és történelmibbé vált.

Csak össze kell hasonlítani Bertin alakját a *Verdun iskolája előtt*ben és a *Grisa őrmester*ben. A második regény az elbeszélés szempontjából közvetlen folytatása az elsőnek, ami viszont a megírást illeti, nyolc évvel korábban keletkezett. Egy egész sor apró vonás, mely, természetesen, nem lényegtelen egy olyan gondos stilisztánál, amilyen Zweig — már megváltozott szándékokra mutat (például annak történetét, hogy Bertin a schipper-századból hogyan került a Lychow-hadosztály hadbíróságának irodájába, egészen másképp beszéli el, sőt még Bertinnek — bevonulása előtt való — írói karaktere sem azonos). Fontosabb, hogy Zweig Bertinnek a verduni arcvonalon való „nevelését" sokkal messzebbre, a tudatosságnak sokkalta magasabb fokára fejleszti, mint melyet a Grisáról szóló regényben megismertünk. És sok minden, amit ott Bertin tesz és érez, meggondolkodtató visszaesésnek tűnik, ha ezt a regényt úgy fogjuk fel, mint a másiknak a ciklusban való folytatását, és nem vesszük tekintetbe, hogy korábban keletkezett.

Az ilyen törések természetesen megzavarják a ciklus egységét és kontinuitását. Egyes esetekben Zweignek sikerül az utólagos korrektúra. Így pl. a *Grisá*ban a szubjektíve becsületes porosz junkert, a gentleman von Lychowot némiképpen idealizáltan fogja fel és ábrázolja. A ciklus utolsó regénye, *Egy király kinevezése* (Entsetzung eines Königs) itt lényegesen konkrétizálja alakjait, és más oldalról kritikusan megvilágítja őket. Itt kevésbé van szó Bertin vagy Lychow alapvető egyéni és szociális jellemvonásairól, mint inkább az egész légkörről, mely körülveszi őket. Ez a levegő az utóbb keletkezett regényekben tisztább és élesebb lett. Zweigben kifejlődött egy igazi epikus keménység és objektivitás kedvenc alakok, kedvenc gondolatok és kedvenc érzelmek iránt. És ezáltal az alakok teljesebbek, elevenebbek lettek, gazdagodtak mozgó és mozgató ellentmondásokban.

Tehát a ciklus egysége egyes helyeken meg van törve, de ez a hiba jócskán megéri azt, hogy Zweig az 1933 utáni években eszmeileg és művészileg növekedett.

Ezt a növekedést legjobban a jellemrajzban tanulmányozhatjuk. A jelenkori irodalom sajnálatos hajlamot mutat olyan irányban, hogy a társadalmi és eszmei előrejutás egynémely írónál művészi hátralépéssel járjon. Vannak írók, akik egy meghatározott, gyakran szélsőségesen individualista világnézeti alapon bizonyos fokig képesek voltak arra, hogy érdekes és eleven alakokat teremtsenek. De a társadalmi összefüggések növekvő megértésével egyidejűleg egyre elvontabbakká, élettelenebbekké lettek. Igaz ugyan, hogy ilyen esetekben többnyire éppen a társadalminak megragadása maradt elvont, élettelen. De a művészi eredmény az alakok belső elszegényedése, kiszáradása, sémákká-változása marad, akik — ahelyett, hogy élnének — csupán nézeteket hirdetnek.

Arnold Zweig fejlődése éppen az ellenkező úton halad: a társadalmit állandóan valóságosan átéli, valóban feldolgozza bensőleg (akármilyen fokon áll is objektíve adott esetben), és ez előnyösen hat ki eleven alakok teremtésére. Ezt már a háborús ciklusban megfigyelhettük; s Zweig egész írói alkotó-

munkája ezt igazolja. És e tekintetben az egész ciklus fordulópontot jelent irodalmi pályafutásában.

Itt nem tűztük ki magunk elé a feladatot, hogy ezt a fejlődésmenetet akárcsak vázlatosan is áttekintsük. De talán — ennek ellenére — nem lesz érdektelen, ha egy rövid példával megvilágítjuk. Arnold Zweig legfontosabb korábbi művei, a Claudia-novellák, anyagukat tekintve érintkeznek, mind a főalakok bizonyos jellemvonásaiban, mind a cselekmény és a fő-szituációk egyes mozzanataiban, a *Fiatal asszony 1914-ben* című regénnyel; már maga az a törekvés, hogy az új asszony típusát, a német értelmiség férfiai és asszonyai között létrejövő új emberi kapcsolatokat ábrázolja — mindkét műben közös. Bizonyára nem maradt észrevétlen egyetlen figyelmes olvasó számára sem, hogy olykor Claudia és Lenore, Walter Rohme és Werner Bertin alakjai hasonlítanak egymásra. Ennek ellenére, a két műben ábrázolt világok mélységesen különböznek. A köztük levő szakadékot természetesen a háború hozta létre. Míg a novellák a háború előtti értelmiség, a kifinomult polgárság jól védett, a nyers élettől messzire távolodott „lelki magaslatát" tárják elénk, addig a regényben a háború kemény valósága írja elő a konkrét élet-szituációkat, melyekben cselekedni kell. De a legmélyebben megváltoztak Zweig szándékai is. A novellákban a társadalmi miliőt, amennyire csak lehetséges, leegyszerűsíti, hogy megteremtse az atmoszférát tisztán lelki problémák számára. A gazdag lánynak a szegény magántanárral kötött házasságából a lehetséges legnagyobb mértékben kiküszöbölődik minden, ami anyagi és külsődleges: Claudiának apja nincs, s anyja nem ismer semminemű polgári előítéletet, sem a gazdagoknak a szegényekkel szemben való elfogultságát. A szociális különbség mindenütt áttevődik tisztán pszichológiai-morális síkra. Ezzel szemben, a regény ábrázolja Lenore apját és anyját, az egész potsdami bankár-miliőt. A társadalmilag egyenlőtlen házasságot csak súlyos ellenállást legyűrve, szerencsével, ravaszsággal és állhatatossággal lehet kiharcolni. Ezenfelül, a novellák Claudiája féltve őrzött üvegházi növény, aki valójában házasságával teszi az első lépéseket a való életbe, s ennek az életnek valósága is felettébb kérdéses. A regény Lenoréje viszont szerelmesével már régóta együtt él mint diáklány; a fiú katonai bevonulása után abortust kell végeztetnie; küzd — hasztalanul — hogy a fiút megmentse a háború veszedelmei közül; ő szerzi meg neki a házasodási szabadság engedélyezését; és — miután kedvese bevonul — önálló szellemi egzisztenciát teremt magának.

A mesének ezek a változásai, melyek félreismerhetetlenné teszik a szerző szociális világnézetének megváltozását — olyan alakot formáltak Lenoréból, aki igazi emberségében, igazi nemes asszonyiságában, valódi lélektől-áthatottságában és erkölcsösségében, toronymagasan áll a novellák Claudiája felett. Ott a morális-lelki finomságoknak olykor végzetes szalon-mellékzörejük volt. Ez az értékelés nem a külsőségekre vonatkozik: érzelmek erkölcsi széttagolása, sőt, szalonbeszélgetések — mint az magától értetődő — bizonyos körülmények között igen reális társadalmi-erkölcsi problémákat fejezhetnek ki (gondoljunk csak Balzacra vagy Stendhalra). Az emberi tartalmon, a társadalmi tartalmon múlik, azon múlik vajon ez a tartalom — közvetlen megjelenési formáitól függetlenül — magában hordja-e a lehetőségét, hogy alapja legyen társadalmi-mo-

rális lényeget kifejező cselekménynek vagy csak arra elegendő, hogy kifejezze terméketlen öntükrözését annak az „elitnek", melyet a kapitalizmusban folyó élet izolál és teljességgel önmagába-zár.

Thomas Mann fiatalkori novellái — mint a *Tonio Kröger*, — mutatják meg legszembetűnőbben, hogy az értelmiségi létnek az imperialista kapitalizmusban létrejövő belső problematikája társadalmilag-emberileg hogyan általánosulhat mély és messzire mutató humanizmussá. A párizsi és a bécsi pszichologizáló novellákban ennek ellentétét látjuk: terméketlenné lett és a terméketlenséget tragikusan, ironikusan, szentimentálisan dicsőítő öntetszelgést.

Arnold Zweig fiatalkori fejlődése Thomas Mann irányában halad, de közbe-közbe a puszta szalonfinomságok veszedelmes határán jár. Ezért hoznak a háborús regények e tekintetben is energikus fordulatot. Az önmagában-megrekedő értelmiségi reflexiónak és a nép életének szembeállítása éppen ennek a fejlődésnek ellentétéből kifolyólag élesebben, közvetlenebbül, politikus és társadalmi lett, mint annak idején Thomas Mann-nál volt.

Zweig is a népet teszi meg a morális szubtilitások valóságtartalmának bírájává, de a népet most már osztályöntudatos munkások képviselik. Amikor Lebehde Bertinnek bizonyos érzelmeiről így nyilatkozik: „Az ilyen érzelmeket igen kevésre becsüli... Érzelmek a finom embereknek valók; olykor úgy vélem, hogy minden érzelmünket saját használatukra normázták" — hát még mit nem mondana Walter és Claudia számos „problémájáról".

Ez nem valamiféle külsődleges és durva mérték. Hisz Arnold Zweig maga tette meg Lebehdét Bertin problémáinak bírájává. S hogy kultúránk lelki kifinomodottságából mi az igazi örökség és mi csupán haszontalan lelki-erkölcsi túlfinomodottság, azt az határozza meg, hogy igazi tartalma általánosulhat-e a dolgozó népben. Ismételjük: az ilyen általánosulásnak a lehetőségéről van szó, nem pedig ennek az általánosulásnak különös megjelenési formáiról és útjairól. Ez a nép által való birtokbavétel bizonyára igen bonyolult és összetett dolog. De — mindent összevéve — Lenore és Bertin — ha egész személyiségüket nézzük — megállnák ezt a próbát; Claudia, Walter és problémáik aligha, legjobb esetben is csak részlegesen.

A lényeges kérdés az: Arnold Zweig számára ebből a fejlődéséből nyereség származott-e vagy veszteség? Erkölcsileg kétségkívül nagy lépést jelent előre. De művészileg is. Éppen azért, mert Zweig alakjai most sokkal reálisabb és bonyolultabb erkölcsi problémákkal birkóznak meg, mert olyan kérdésekre adnak feleletet, melyeket valóban az élet — nem pedig az életnek egy mesterségesen elszigetelt zugocskája — vet fel, művészi szempontból tekintve is messze túlnőttek a korábban elért szinten. Míg társadalmilag tipikusabbak lettek — nyertek az egyéni emberi gazdagság tekintetében is.

Ez a szembeállítás ne vezessen bennünket semmiféle igazságtalansághoz Arnold Zweig ifjúkori fejlődésével szemben. Korábbi művei értékállók, mert a háború előtti értelmiség lelkiállapotát élethűen ábrázolják; mert korlátaik részben inkább magának az értelmiségnek akkori életéből következnek, mint Zweig egyéni gyengeségeiből. De igazságos megítélésük nem hallgathatja el, hogy veszedelmes határt súroltak, melyen az igazi irodalom igen könnyen átcsap pszichologizáló belletrisztikába. Éppen azért, mert Arnold Zweig le

tudta küzdeni ezeket a veszélyeket, mert képes volt társadalmi és világnézeti tekintetben úgy tanulni, hogy közben művészileg, alakokat és meséket teremtve, mind nagyobb mélységet, átfogóképességet és megelevenítő erőt ért el, mert ezen az úton első vonalába került a haladó német irodalomnak — mely azonos a mai élő német irodalommal — nem volt haszontalan visszaemlékezni erre az útra, melyet megjárt, ezekre a veszélyekre, melyeken túljutott. Ez a visszaemlékezés talán segítségére lehet néhány fiatalabb, önmagával-küzdő írónak.

1939

AZ EXPRESSZIONIZMUS „NAGYSÁGA ÉS BUKÁSA"

> . . . a lényegtelen, a látszólagos, a felszínen levő gyakrabban eltűnik, nem tartja magát olyan „szilárdan", olyan „keményen", mint a „lényeg". Például: a folyó mozgása — fent a hab, alant a mély áramlások. *De a hab is* a lényeg kifejezése
>
> Lenin: Filozófiai füzetek

1923 októberében Wilhelm Worringer, egyike az elméleti előfutároknak és alapítóknak, mélyen megrendült gyászbeszédet mond az expresszionizmusról. A kérdést széleskörűen ragadja meg, noha egy nevetségesnek tűnő általánosítással, mely saját intellektuel rétegének minden dolgát az emberiség problémájának látja. „Végső soron nem az expresszionizmusról van szó — ez jelentéktelen műtermi dolog lenne, hanem ezzel a kérdéssel kapcsolatban mai egzisztenciánk orgánuma általában vált kérdésessé, és ma sok a csődbejutott expresszionista azok közt is, akik a művészetről mit sem tudnak." (Künstlerische Zeitfragen, München, 1921, 7/8.) Tehát az expresszionizmus összeomlása Worringer szemében sokkal több, mint valamiféle művészeti ügy. Ez összeomlása annak a törekvésnek, mely az „új valósággal" (az imperializmus valóságával, a világháború és a világforradalom korszakával) a polgári intellektuel nézőpontjából kiindulva akart megbirkózni, gondolatilag és művészileg. Természetesen, Worringernek sejtelme sincs arról, hogy törekvéseinek ez a konkrét osztálytartalma. Csak azt érzi, hogy az, amire ő törekszik, ami számára és rétege számára központi világnézeti tartalom volt, összeomlott. „De éppen azért, mert az expresszionizmus legitimációja nem a racionálisban van, hanem a vitálisban, ma válsága előtt állunk . . . Eljátszotta szerepét vitálisan, de nem racionálisan. S ezért, ez az eset reménytelen." (Ugyanott, 9.) És kétségbeesése bevallásának hangulatában Worringer azt is elárulta, hogy mit várt ő az expresszionizmustól, és egyben elárulta derengő, utólagos, misztikusan elleplezett belátását arról, hogy a várakozások kezdettől be-nem-teljesülésre voltak ítélve. „Egy végső esszenciákkal teli fiolába akarják beterelni az egész világtengert, nem, az egész világérzést. Azt hiszik, hogy *hatalmukba kerítik az abszolútat, ha a relatívat ad absurdum viszik.* Vagy, hogy nevén nevezzük azt, ami mint legmélyebb tragikum mögötte rejlik: *a reménytelenül magányosak közösséget akarnak játszani.* De ez is megmarad puszta játéknak. Itt is, az „Als ob"-nak („Mintha"-nak) kétségbeesett filozófiájában." (Ugyanott, 16, kiemelések tőlünk.)

Mindannak a misztikának ellenére, mely benne van a terminológiában és abban, ami a terminológia mögött rejtőzik, ez meglehetősen világos beszéd. És a benne kifejezésre juttatott gondo at, hogy az expresszionizmus „nagysá-

gát és hanyatlását" legalábbis a polgári értelmiség, beleértve azt az értelmiséget, mely a munkásmozgalommal érintkezésben volt, nem fogta fel merőben csak irodalmi, merőben csak művészi történésként, megvan sok írónál, aki egyébként általában nincs egy véleményen Worringer nézeteivel. Ludwig Rubiner például — a legvirágzóbb reménységek idején — így ír: „A proletár megszabadítja a világot a kapitalizmus gazdasági múltjától; a költő (vagyis az expresszionista, L. Gy.) a kapitalizmus érzelmi múltjától szabadítja meg." (Utószó *Az emberiség bajtársai* Kameraden der Menschheit című antológiához, Potsdam, 1919, 176. lap.) Igen rövid időköz telt el egyfelől e világot felforgató kilátás — melyet Rubiner az expresszionizmussal kapcsolatba hoz — másfelől a Worringer-féle gyászbeszéd között. De éppen ez alatt a rövid idő alatt végbement változás jellemző az expresszionizmus „nagyságára és bukására". Az expresszionizmus, „radikális" értelmiségi köröknek a háborút közvetlenül megelőző években kialakult, viszonylag szűkkörű mozgalma, a háború alatt, különösképpen a háború utolsó évei alatt, a német háborúellenes mozgalomnak ideológiailag nem lényegtelen alkotórészévé nőtt: ez volt — hogy egy később kifejtendő dolgot már most címszószerűen előlegezzünk — az USP* ideológia irodalmi kifejeződési formája az értelmiségben. Az első forradalmi évek kemény kérdésfeltevései, a proletárforradalmi törekvések vereségei, az USP baloldali, proletár szárnyának átfejlődése a kommunizmusba (melynek csúcspontja az 1920-as hallei szakadás volt), az USP jobbszárnyának párhuzamos fejlődése a kapitalizmus stabilizálásának elemévé, mindezek oly világos döntéseket követeltek a proletariátus és a burzsoázia között, a forradalom és az ellenforradalom között, hogy ennek az ideológiának ezen szét kellett zúzódnia. Néhányan — mindenekelőtt J. R. Becher — a proletariátus mellett döntöttek és azon fáradoztak, hogy az expresszionista ideológia poggyászával együtt az expresszionizmus alkotó módszerét is lassanként elvessék. A legtöbben — az expresszionista „világmegváltás" összeomlása után — a kapitalista stabilizáció kikötőjében értek partot. A különböző utak, átmenetek, az alkotó-módszer epigonisztikus fenntartása vagy a divathoz igazodó megváltoztatása — itt nemigen érdekesek. Fontos csak az volt, hogy ezt a fejlődést, az expresszionizmus „nagyságát és hanyatlását" legáltalánosabb körvonalaiban jelezzük, mert ez megkönnyíti a számunkra, hogy feltárjuk a mozgalom társadalmi bázisát és az abból kinövő világnézeti kiindulásokat, hogy művészi módszereit aztán ennek alapján méltathassuk.

* *USP, a németországi Független Szociáldemokrata Párt (Unabhängige Sozialdemokratische Partei) nevének rövidítése. E párt a szociáldemokrata párt balszárnyából alakult.*

I

*Az imperialista korszak német értelmiségének ideológiájához**

Az imperialista korszak megkezdődése lényeges ideológiai rétegződéseket hozott létre a német értelmiségben, természetesen úgy, hogy az ideológiai átalakulás képviselői nem voltak tudatában az imperializmus megerősödésével való összefüggésnek. Ezért nem ismerték fel e kor polgári előharcosai és történetírói az egyes ideológiai területeken végbemenő átalakulások közötti belső összefüggést sem, ami igen figyelemreméltó, hiszen éppen ebben a periódusban mind hangosabbá vált egy „szellemtörténet" követelése, egy olyan történeté, mely a filozófiát, a művészetet, a vallást, a jogot mint a „szellemnek", az „életstílusnak" megjelenési és megnyilatkozási formáját egybefogja. A németországi polgári ideológiának erre a fejlődési stádiumára egyaránt jellemző a program is, s annak teljesíthetetlensége is. Mert az a fordulat, mely a német ideológiában létrejött az imperialista korszak megkezdődésével, egyfelől törekvés volt tartalmasságra (ellentétben az elmúlt periódus formalizmusával), „világnézetre" (ellentétben az „újkantiánus" periódus nyílt agnoszticizmusával), egybefogásra, „szintézisre" (ellentétben az egyes ideológiai területek megszabott munkamegosztásával a szigorúan specializálódott és szigorúan a specialitásra korlátozódó „szaktudományosságban".) Másfelől viszont nem tudta elhagyni a legyőzendő korábbi, imperializmus-előtti ideológiák ismeretelméleti alapjait. A fordulatnak, az átcsapásnak inkább úgy kellett végbemennie, hogy megtartsa (talán lényegtelen módon, a részletekben át is alakítsa) a szubjektív-idealista és agnosztikus ideológiai alapokat. De az objektív idealizmusra való átmenet, melyre itt törekedtek, éppen ezért hajótörésre volt ítélve. Mert amikor Hegel egy évszázaddal korábban véghezvitte a szubjektív idealizmusról az objektív idealizmusra való átmenetet, ennek az átmenetnek ismeretelméleti alapja mindennemű agnoszticizmussal való radikális szakítás volt. (A kanti magábanvaló-felfogás kritikája.) Ebben az összefüggésben nem térhetünk ki azoknak a felemásságoknak és következetlenségeknek bírálatára, melyeket Hegel az agnoszticizmus idealista leküzdése következtében nem kerülhetett el — minden objektív idealizmus szubjektív idealizmusba esik vissza idealista alapjellege folytán — ehelyett ennek a periódusnak különleges mivoltáról fogunk beszélni: miért vetődik fel a szubjektív idealizmusról az objektív idealizmusra való átmenetnek szükségessége és miért kellett ennek

* *Fejtegetéseinket Németországra korlátozzuk, noha tudatában vagyunk annak, hogy az expresszionizmus nemzetközi mozgalom volt. Mégis, amennyire tisztában vagyunk azzal, hogy gyökerei az imperializmusban mindenütt megvannak — tudjuk azt is, hogy a különféle országokban végbemenő egyenlőtlen fejlődés különféle megjelenési formákat kell hogy teremtsen. Csak akkor válik majd lehetségessé konkrét összefoglalás, ha előzőleg konkrétan tanulmányoztuk az expresszionizmus fejlődését a különféle országokban.*

az átmenetnek úgy végbemenni, hogy ne kísérelje meg az agnosztikus alapokat ismeretelméletileg leküzdeni.

Az ismeretelméleti megalapozásnak ez az ellentmondása nem más, mint gondolati tükörképe a németországi polgári értelmiség társadalmi létében meglevő ellentmondásnak az imperialista korszak kezdetekor. Az imperializmus előtti időnek és az imperializmus előkészítésének filozófiája Németországban lényegileg két táborra oszlott. Egyrészt volt egy tábor, mely „filozófiátlanul" dicsőítette a „fennállót", vagyis a Német Birodalmat, amint az 1871-ben létrejött és azután továbbfejlődött. (Ranke iskolája a történetírásban, Treitschke történeti iskolája a gazdaságtanban.) Másrészt a burzsoázia „bal"-szárnya a bismarcki, később vilmoscsászári rezsimet, a kanti (vagy berkeley-i—machi) agnoszticizmus oldaláról igenelte: a formális etika, a formalisztikus értékelmélet, az állam mint az etika „matematikai" alapja megadta a burzsoáziának és értelmiségének a lehetőséget, hogy minden államot igeneljen, mely jól szolgálja gazdasági érdekeit, jól megvédi a munkásosztállyal szemben, habár a hatalom közvetlen gyakorlásától távol tartja — persze ez az igenlés formalisztikus volt, tehát magában foglalt minden tartalmi fenntartást, s e fenntartásokat a szükséglet szerint, hol elrejtette, hol meg előtérbe tolta. Természetesen, e kettéosztás csak általános séma. Természetesen nem volt semmiféle kínai fal a burzsoázia két pártja között, mégpedig annál kevésbé, mennél magasabb fokot ért el a németországi kapitalista fejlődés, mennél előbbre haladt az imperialista fejlődés. Mind erősebben előtérbe kellett hogy kerüljön a nemesi nagybirtokosok átváltozása agrárkapitalistákká, az imperialista, a finánctőke által egyesített összburzsoázia egyik részévé, és ez az egész államot s annak egész politikáját mindinkább a közös osztálytartalom szolgálatába kellett hogy állítsa, noha az állam formája, az államapparátus társadalmi összetétele semmit sem, vagy csak lényegtelenül változott. Ez a fejlődés semmi esetre sem zárt ki — olykor heves — harcokat az össz-burzsoázián belül — mindazonáltal eleve meghatározta azok jellegét mint frakcióharcokét. Ez a fejlődés kiváltképpen meghatározta a liberális ellenzéki mozgalom jellegét: ennek „harca" Németország átalakulásáért, alkotmányos parlamentáris monarchiává, mindinkább ellanyhul; baloldali polgári ideológusoknak azok a kísérletei, hogy nagy „baloldali blokkot" teremtsenek „Bassermanntól Bebelig" — nagyobb tetszést aratnak a revizionisták körében, mint a liberális ellenzék jobbszárnyában. A konzervatívoknak és a liberális pártoknak Bülow-blokkja megmutatja — rövid élete és törékeny volta ellenére — milyen messze ment a közeledés. Ha az olyan pártokat nézzük, amilyen a szabad konzervatívok, a centrum — ezeknek jellege szintén világosan mutatja ezt a törekvést.

Éppoly magától értetődő, hogy már sokkal az imperialista korszak előtt közvetítő ideológiák bukkantak fel, abban az irányban is, hogy jobban, rugalmasabban illesszék hozzá a burzsoázia ideológiai szükségleteihez a fennálló politikai rendszer apológiáját, és abban az irányban is, hogy feladják az igenlés formalisztikus fenntartásait, átfejlesszék a formális igenlést tartalmivá. De jellemző, hogy a közvetítő ideológiák csak ebben a periódusban tudtak elérni általános jelentőséget. Létrejön a „szellemtudomány" dilthey-i iskolája mint közvetítés az újkantianizmus és a merőben „filozófiátlan" történelem között

mint tartalmi, „megértő" pszichológia a merőben „elemzővel" szemben. A mindaddig észre nem vett Husserl — új, szintén tartalmi, de az objektív valósággal szemben agnosztikus módszerének alkalmazása révén — általános hatást ér el, mégpedig már igen hamar a tiszta logika körén túl, melyre pedig ő egész életén át korlátozta magát. Az újkantianizmus, különösen jobbszárnya (Windelband, Rickert), igen hamar magába fogadja mind a Dilthey-, mind a Husserl-iskolának ösztönzéseit és eredményeit; mindkét szárny elhagyja az újkantianizmus „ortodox" talaját és kezd — Fichtén keresztül — Hegel irányába fejlődni, persze, tudatosan hangsúlyozva, hogy azért nem szabad elhagyni a kanti talajt (Windelband: Die Erneuerung des Hegelianismus *[A hegelianizmus megújulása]*, 1910, J. Ebbinghaus: Relativer und absoluter Idealismus *[Relatív és abszolút idealizmus*, 1910*]*. Ami a romantika elvetésére irányuló liberális hagyományt illeti (Hettner és Haym) — most magát ezt a hagyományt vetik el. A romantika filozófiája megújul. Egyidejűleg Goethét mint filozófust, mint egy világnézetnek, egy „életfilozófiának" megalkotóját Kant mellé állítják az örökség középpontjába. A végletesen relativisztikus filozófia mindinkább misztikus irracionalizmussá fejlődik, igaz, szintén az agnosztikus-relativisztikus alapok megtartásával (Simmel, bergsoni hatás). Vaihinger — egy végletes, de „mítoszalkotó" relativizmus talaján — összeköti Kantot Nietzschével (Philosophie des „Als ob", megjelent 1911-ben).

Mindezekben az áramlatokban, melyeket mi korántsem soroltunk fel kimerítően, nemhogy jellemeztünk volna — minden különbség mellett, közös a tartalmiság az objektív idealizmus, a „világnézet" irányában végrehajtott fordulat. És ez a szükséglet éppen az imperialista korszakba való belépés következménye. Mind a belső, mind a külső ellentéteknek szakadatlan kiéleződése, államnak és gazdaságnak fokozott összenövése, a növekvő járadékélősdiség, a tőke növekvő összpontosulása és a gazdasági hatalom összpontosulása néhány nagy konszern kezében, Németország terjeszkedése (gyarmatok és érdekterületek), az ezzel összefüggő háborús veszély és a háborúra való előkészület — mindez felveti a kérdések egész sorát, melyre világos válaszok voltak szükségesek. Nem abban az értelemben, mintha — egy elhanyagolható kisebbségtől eltekintve — ennek az időnek valamely ideológusa világosan felismerte volna az imperializmus problémáját, ezt mint ennek a fejlődési foknak a problémáját ragadta volna meg és innen kiindulva igenelte vagy tagadta volna. Sőt a kérdések még sokkal eltorzultabb, sápadtabb, még sokkal inkább a feje tetején álló, mitológikus formában vetődtek fel a burzsoáziának és kivált értelmiségének tömegei számára, mint korábbi időkben. Ámde, amikor az imperializmus megkezdődik, az eltorzítás módja megváltozik. Ha korábban arról volt szó, hogy a társadalmi alakulatot absztrakt általánossá desztilláljuk, melynek számára elégséges valamiféle formálisan-etikai állásfoglalás, a kötelességnek mint olyannak igenlése (vagy akár annak következetlen, erőtlen, és ezért a burzsoázia számára elfogadható tagadása) — most mindent, ami társadalmi — tartalmilag egybefogott módon absztrahálni kell s el kell torzítani. De ez az alakulat, az imperialista társadalom mitologizált képmása, tartalmi igenlést kíván. Így — hogy ezt a fejlődést egy példán illusztráljuk — az újkantiánus Rickertnek kultúrértékei, melyekhez szerinte a történelmi összefüggések kap-

csolódtak — még csak formális oldalról, hátulról-becsempészve, be nem vallott módon, voltak azonosak a jelenkor polgári társadalmával. De a Husserl iskolájába tartozó Scheler materiális „értéketikája" a „javakat" az etika középpontjába állítja s ennek a jelennel való azonosságát a filozófus már tartalmilag világosan, félreérthetetlenül tételezi.

Ez a fejlődés, mely a misztikus irracionalizmushoz, az „életfilozófiához", a tartalmilag beteljesített „világnézethez" vezet, ennek megfelelően kétarcú. Egyrészt létrejön az imperialista kapitalizmus mind határozottabb apologetikája, másrészt az apologetika a jelenkor bírálatának formájába öltözik. Mennél jobban kibontakozik a kapitalizmus és ennek megfelelően mennél inkább kibontakoztatja belső ellentmondásait, annál kevésbé állhat a kapitalista gazdaság közvetlen és nyílt megvédelmezése a kapitalista rendszer ideológiai védelmének középpontjában. Az a társadalmi folyamat, mely a klasszikus gazdaságtannak vulgarizáló apologetikává való átváltozását okozza, természetszerűleg nem csupán a közgazdaság területén fejti ki hatását, hanem kihat az egész polgári ideológia tartalmára és formájára. Így hát ez eljut a konkrét gazdasági problémáktól való általános eltávolodáshoz, a gazdasági élet, a társadalom és az ideológia közötti összefüggések elkendőzéséhez, és ennek következtében e kérdések folyton növekvő misztifikálása jön létre. A növekvő misztifikálás és mitologizálás egyben azt is lehetővé teszi, hogy a kapitalista rendszernek mind világosabban előtérbe kerülő, még az apologeták által sem letagadott következményeit részben tényként elismerjék s bírálják. Mert a problémák mitologizálása megnyitja az utat ahhoz, hogy a megbíráltat vagy egyáltalán ne a kapitalizmussal való összefüggésben ábrázolják, vagy a kapitalizmusnak adjanak oly desztillált, torzított, misztifikált formát, hogy a bírálatból semmilyen harc ne következzék, hanem a rendszerrel való élősdi megalkuvás (Simmel kultúrkritikája), sőt — e bírálat kerülő útján egy — a „lélekből" levezetett — igenlés (Rathenau). Németország politikai visszamaradottságának ideológiai megdicsőítése — mely a német burzsoázia ábrázolt helyzetéből következik — természetesen még tovább fokozza ezt a törekvést. Amellett a kapitalizmus „bírálata", melyet a romantikus antikapitalizmus hulladékaiból kotyvasztottak, könnyen hajlítható a „nyugati demokráciák" bírálatává, hogy a német viszonyokat — amennyiben ezek távoltartják maguktól ezt a „mérget" — a társadalmi fejlődés magasabb formájává stilizálják.

Természetesen, ezek a kritikai mozgalmak — szubjektíve — nem voltak kivétel nélkül apologetikus szándékúak. Az imperialista korszak Németországában is vannak értelmiségiek, akik részint a német politikai és társadalmi viszonyok bírálatára, részint még a kapitalista rendszer kritikájára is szubjektíve becsületes kísérletet tettek. Mivel viszont bírálatukat lehetségesnek tartották a korszak általános gazdasági, szociális és világnézeti alapjainak megvizsgálása nélkül — ami, persze, csak ideológiai tükröződése annak a ténynek, hogy az imperialista burzsoáziával nem szakítottak — ez a bírálat is a német imperializmus közös világnézeti talaján mozog. Legjobb esetben megmarad messzemenően homályosnak, zavarosnak, csak eklektikusan tudja összeragasztani az objektív alap és a szubjektív szándék közötti szakadást — s nem képes dialektikus megoldást találni. De, többnyire, a szubjektíve becsületesen el-

gondolt bírálat is a korszak általános ideológiai főáramlatának — az indirekt apologetikának, a jelen misztifikáló bírálata által létrehozott apologetikának — nem-tudatos és nem-szándékolt alkotó részévé, különös árnyalatává fejlődik.

Így tehát, ez a fejlődés nem más, mint ideológiai előkészítése a „szellemek" ama katonai mozgósításának, melyet később a világháborúban hajtottak végre. De mint minden ideológiai fejlődés, ez is egyenlőtlenül megy végbe. A polgári értelmiség nem közvetlenül, nem ellentmondás nélkül rendeli alá magát a szélesedő és kibontakozó imperializmusnak: létrejönnek ellenzéki és mindenekelőtt látszatra-ellenzéki mozgalmak is, melyek viszont — mivel ugyanarról az osztályalapról származnak, ideológiai alapok tekintetében megegyeznek az általuk támadott irányzatokkal, és ezért — ha mégoly radikális magatartást tanúsítanak is, ha szubjektíve mégoly mélyen meg vannak is győződve önnön „radikalizmusukról" — csak „belső" harcot, „frakció"-harcot folytathatnak. Már rámutattunk arra, hogy az általános, oly sokformájú mozgalom, mely tartalmiságra, „világnézetre" törekedett, szubjektív-idealista módon ment el az alapvető kérdés mellett: az objektív, mitőlünk, emberektől független, anyagi valóság megismerésének kérdése mellett. Amennyiben tehát megrekedt a szubjektív-idealista ismeretelmélet legfőbb tantételénél, a megismert objektum tárgyi mivoltának a megismerő szubjektumtól való függőségénél — a formalizmuson, agnoszticizmuson, relativizmuson való „túlmenés" vagy puszta látszat kellett hogy maradjon (mint a husserli iskola esetében), vagy pedig át kellett hogy csapjon egy misztikusan túlhajtott intuíció-filozófiába (Bergson iskolája, Simmel, Dilthey iskolája).

A létalapoknak és velük a tudat-formáknak és -tartalmaknak ez a közös mivolta határozza meg az ellen-mozgalmak jellegét. Amikor nekifutnak, hogy megbírálják a kapitalizmus „absztrakt", kultúra-gyilkoló kihatásait, legjobb esetben valamiféle romantikus oppozícióhoz jutnak el, mely egyesíti magában a kapitalizmus régebbi romantikus bírálatának minden benső ellentmondását, de mélyen alatta marad, mert sokkalta kevésbé képes arra, hogy magát a kapitalizmus gazdaságát — ha romantikusan is — de kritika tárgyává tegye, mert megragad az ideológiai felületen. Ha az ellen-mozgalom „demokratikusan" nekirohan a németországi politikai elmaradottságnak, a kulturális reakció ellen polemizál, legjobb esetben valamiféle fellengzős, ideológiai módon felfújt vulgár-demokratizmushoz, a „nagyváros költészetének" védelmezéséhez stb.-hez jut el. És ezt az álláspontját is leszűkítik a német viszonyok. A nagyváros költészete Németországban, egészen kevés kivétellel, nélkülözi azt a —polgári — nagyvonalúságot és széles látókört, mely nyugati példaképeiben megvan; nem sokkal több — az expresszionistáknál sem — mint valamiféle túlfeszített, ironikusan kiélezett helyzet-festés az értelmiség kávéházi bohém-életéről (vö. különösen a „*A keselyű*" [Der Kondor]-antológiával, Heidelberg, 1912).

És ez nem véletlen, mert az elmaradt polgári forradalomnak az 1871-es birodalomalapításnak szűk kompromisszumos formáiban való megrekedése — ez az igazi német jellegzetesség — rányomja bélyegét a „legradikálisabb demokraták" gondolkodására is. Például Kurt Hiller — a Kondor kiadója, az első expresszionista kabaré vezetője — II. Vilmos uralkodásának jubileuma alkal-

mából — amikor Ganghofert és Lauffot a császár kitüntette — a következőképpen írt:

„Szomorú, hogy Németország uralkodójának, amint ez az új aktus ismét ijesztően bizonyítja, ... az égvilágon semmi köze nincs ahhoz, ami (Isten előtt) Németország értéke, tudniillik a német szellemhez ... Az a gondolat, hogy egy kulturált német császár Stefan Georgét és Heinrich Mannt örökletes nemességre emelje, nem is olyan rossz ... Utópikus ez? *Monarchiában talán kevésbé, mint köztársaságban.*" (Die Weisheit der Langeweile *[Az unalom bölcsessége]* Leipzig, 1913. II. 54/55. Kiemelés tőlünk.)

Ami itt szemünk elé tárul — és ismételjük: Hiller a kezdődő expresszionizmusnak egyik „legpolitikusabb" és „legbaloldalibb" előharcosa — az ugyanolyan reakciós meghajlás Németország elmaradott államformája előtt, a monarchiának ugyanolyan dicsőítése, tehát a német politikai visszamaradottságnak mintaszerűséggé való apologetikus átértelmezése — mint amilyennel a „hivatalos" apologétáknál találkozunk. A polémia II. Vilmos személye ellen itt nem sokat jelent; ezt megtalálhatjuk számos ellenzéki írónál, egészen a konzervatívokig.

Itt a közös alapokról van szó, melyeknek az expresszionizmus tartalma és formája szempontjából a legmesszebbmenő következményei vannak: minél erősebb ez a közösség, annál szűkebb egy új tartalom lehetősége, az „opozíció" annál erősebben korlátozódik formalizmusra, tárgyilag jelentéktelen különbségek felfokozására. Az expresszionizmus esetében sokkal határozottabban van szó erről, mint a nyolcvanas és kilencvenes évek naturalizmusánál, az utolsó polgári ellenzéki mozgalomnál, mely az ideológia s különösen az irodalom területén végbement. Éppen a külső ellentétek kiéleződése hozza létre az összeszűkülést. „A haladó Európában — írja Lenin 1913-ban — a minden maradiságot támogató burzsoázia parancsol. Európa napjainkban nem a burzsoázia *által*, hanem a burzsoázia *ellenére* élenjáró ... Az »élenjáró« Európában *csak* a proletariátus élenjáró osztály. A burzsoázia pedig minden vadságra, állatiasságra és gonosztettre kész, hogy megvédje a pusztulófélben levő kapitalista rabságot." *(A maradi Európa és a haladó Ázsia.)* A nyolcvanas és kilencvenes évek naturalista mozgalmának — ha mégoly lazán, tétován és tisztázatlanul is — de még volt köze a munkásmozgalomhoz, és minden pozitívat, amit elért, éppen annak köszönheti, hogy köze volt hozzá. Az expresszionizmus már nem tudta megtalálni ezt a kapcsolatot. Ez elsősorban magukon az expresszionistákon múlott, akiknek elpolgáriasodása, még ellenzéki törekvéseikben is, annyira előrehaladott volt, hogy „társadalmi" kérdésfeltevéseiket is egy szubjektív idealizmusnak vagy egy misztikus objektív idealizmusnak síkján tették föl, és egyáltalán nem tudták megérteni a valóság társadalmi erőit. Ez a fejlődés, melynek objektív alapja az élősdiség mint a kor általános irányzata, a kispolgárság mind erősebb alárendelése a tőkének, a „szabad" értelmiség szerepléséi lehetőségének növekvő koncentrációja és monopolizálása (sajtó, könyvkiadás), egy élősdi járadékos rétegnek mint a „haladott" irodalom és művészet mértékadó közönségének növekvő jelentősége — természetesen a német munkásmozgalom uralkodó áramlataival való kölcsönhatásban megy végbe. Mi csak azokat a mozzanatokat emeljük ki, melyek ezeknek az összefüggé-

seknek szempontjából legfontosabbak: mindenekelőtt a revizionizmust. A naturalizmus idején a munkásmozgalomnak a naturalista írókra gyakorolt világnézeti hatása egy — persze, többnyire mechanikus, vulgarizált materializmus irányában mutatott — a revizionizmus viszont fordulatot hajtott végre Kantnak (Bernstein, Conrad Schmidt, Staudinger, Max Adler) vagy Machnak (Friedrich Adler) szubjektív idealizmusa felé. Hogy a baloldali polgári értelmiséghez, a revizionizmusnak erősebb kapcsolatai voltak, mint ellenfeleinek, az a dolog természetéből következik, és sokféle körülmény (akadémiai kapcsolatok, például a marburgi iskolán keresztül) ezt még megerősítette, s mindenekelőtt megerősítette az, hogy a revizionizmus elleni harc Németországban éppen világnézeti téren volt a leggyengébb — éppen itt mutatkozik meg a hatása annak, hogy a munkásmozgalom balszárnyában hiányzott az ideológiai tisztaság, a politikai és szervezeti határozottság: a világháború előtti időben szinte semmilyen befolyása nem volt a polgári ellenzék mozgalmaira, és ideológiailag is alig volt képes arra, hogy ezeket a forradalmi marxizmus szempontjából hatékonyan bírálhassa és ezáltal befolyásolja. Ehhez még hozzájárul mint a naturalizmus és az expresszionizmus helyzete közötti további lényeges különbség, hogy az előbbi a munkásmozgalmat a szocialista törvény ellen vívott, egészében véve hősi, illegális harcából ismerte meg, és a tőkés rend összeomlására való nagy várakozásnak élményével nőtt fel, a másikra viszont nem volt hatás nélkül a munkás-arisztokráciának és -bürokráciának immár nagymértékben szembetűnő polgárosodása; a hatást erősítette ennek a törekvésnek nemzetközi és különösen az értelmiség körében nagy befolyású Sorel-féle anarcho-szindikalista kritika, mely ebben az időben kezd hatni. (Ebbe a csoportba tartozik Michels könyve is a „pártszociológiáról.") És ismét a munkásmozgalom forradalmi szárnyának gyengeségéből következett, hogy nem indulhatott ki belőle semmilyen eredményes ellenhatás.

Ezek a körülmények eredményezik, hogy az expresszionizmus ellenzéki élének sokkal tompábbnak kellett lennie, mint a naturalizmusénak. Ellentétben annak nyomor-festésével, mely mögött — bármennyire zavarosan is — de társadalomkritika és a kapitalizmussal szembeni világnézeti oppozíció rejlett — az expresszionizmus csak egészen elvont oppozícióra volt képes a „polgáriság" ellen általában, olyan oppozícióra, mely polgári alapját és ennek megfelelően a „támadott" polgársággal való közös világnézeti bázisát már azáltal is elárulta, hogy a „polgáriság" fogalmát alapvetően és eleve megfosztotta mindennemű osztályösszefüggéstől. Itt csak egyes jellemző helyeket idézünk, mégpedig a háborús és a háború utáni időből, tehát olyan időből, melyben az expresszionisták politizálódása is sokkal élesebb lett, mint amilyen a háború előtti időben volt. Rudolf Leonhardt például így ír: „(Legalábbis ma) csak két osztály van: egyrészt a polgáriak, akikhez hozzátartozik csaknem az egész arisztokrácia, mely többnyire kevéssé arisztokratikus, és szinte az egész proletariátus, másrészt pedig a nem-polgáriak... akiket másképpen nem lehet meghatározni, ámde akik ezzel igen jól meg vannak határozva." (Tätiger Geist *[Tevékeny szellem]*, Ziel-Jahrbuch II., 375. München—Berlin 1918.) És máshelyütt: „Le kell győzni a polgárt mindenütt, mind a burzsoát, mind a proletárt, mindenekelőtt a polgáriság mezején". (Ugyanott, 115. lap.) Vagy Blüher,

a későbbi fasiszta: „De ezúttal minden rendhez tartoznak burzsoák." (Ugyanott, 13.) A legszélsőségesebben talán Werfel: „A költő nem képes arra, hogy a politikai absztrakciókat megértse: hazudik, amikor azt állítja, hogy hisz nemzetekben és rendekben." (Das Ziel, I. 96.) Amennyiben a társadalomkritika a „polgáriság" ellen általában irányul, amennyiben a kizsákmányolás gazdasági problémáját (és még inkább az imperializmus különleges problémáit) henyén félretolja, igen közeli szomszédságba kerül mind a kapitalizmusnak tisztára polgári oldalról való filozófiai „értelmezéseihez" és „bírálataihoz" (Simmel: *A pénz filozófiája* [Philosophie des Geldes], Rathenau), mind pedig a kapitalizmus elleni romantikus mozgalmakhoz. Az expresszionista társadalomkritikusok sajátszerűsége csak annyi, hogy ők még inkább fogvamaradnak az ideológiai felületen: az ő „polgáriság-ellenességük" a háború előtti időben általában bohém-jellegű.

Mint egy zavaros anarchisztikus-bohém álláspontról való oppozíciónak, az expresszionizmusnak természetesen többé vagy kevésbé energikus tendenciája van a jobboldal ellen. És sok expresszionista vagy hozzájuk közelálló író (Heinrich Mann kivételes jelenség), politikailag is többé vagy kevésbé baloldali beállítottságúak voltak. De ha mégoly becsületesen gondolták is egyesek — szubjektíve — ezt a beállítottságukat — mégis az alapkérdések absztrakt eltorzítása, különösen az absztrakt „polgáriság-ellenesség" olyan törekvés, mely — éppen, mivel a polgáriság kritikáját mind a tőkés rendszer gazdasági megismerésétől, mind a proletariátus szabadságharcához való csatlakozástól elszakítja — könnyen csaphat át ellenkező végletbe: a „polgáriság" jobbról való kritikájába, a kapitalizmusnak abba a demagóg kritikájába, melynek később lényeges része volt a fasizmus tömegbázisának megteremtésében. Ebben az összefüggésben inkább bizonyos ideológiai törekvések objektív közösségéről van szó, mint arról, hogy a későbbi fasizmus egyes írói vagy ideológusai pályájuk elején expresszionisták voltak-e s mily mértékben voltak azok (pl. Hanns Johst), mert az expresszionizmus kétségkívül csak egyike azoknak a nagyszámú polgári-ideológiai áramlatoknak, melyek később a fasizmusba torkollnak és ideológiai előkészítő szerepe nem nagyobb — bár nem is kisebb — mint jónéhány más egyidejű áramlaté. A fasizmus, mint a háború utáni idő legreakciósabb burzsoáziájának gyűjtő-ideológiája, örököse az imperialista kor valamennyi áramlatának, amennyiben azokban dekadens-élősdi vonások jutnak kifejezésre; idetartozik minden látszat-forradalmiság vagy látszat-ellenzékiség is. Persze, ez az öröklés egyben átformálást, átépítést is jelent: ami a régebbi imperialista ideológiákban még csak tétován vagy zavarosan volt meg — átváltozik nyíltan reakcióssá. De, aki a kisujját nyújtja az imperialista élősdiség ördögének — és ezt teszi mindenki, aki az imperialista látszat-ellenzékiségek pszeudo-kritikus, elvont-torzító, mitizáló lényegét elfogadja — annak az megragadja egész kezét.

Ez a meghasonlottság mélyen hozzátartozik az expresszionista polgáriság-ellenesség lényegéhez. És a tartalmiságnak ez az absztraháló elszegényítése nem csupán az expresszionizmus fejlődésének irányát és vele együtt sorsát jelzi, ez kezdettől fogva az expresszionizmus központi, le-nem-küzdött stílusproblémája, mert a tartalomnak az a rendkívüli szegényessége, mely ily módon

létrejön, kiáltó ellentétben van előadásának nagyképűségével, ábrázolásának túlfeszített és túlfokozott szubjektív pátoszával. Itt rejlik az expresszionizmus központi stílusproblémája, melyet később fogunk tárgyalni. Most elsősorban azt kell megmutatnunk, hogy a világnézeti beállítottság ugyanaz, vagyis ugyanolyan szubjektív-idealista, mint az imperializmus „hivatalos" filozófiájáé. Ezt Kurt Hillernek egy jogbölcseleti cikke csattanósan bizonyítja. Hiller F. Somlo és G. Radbruch végletesen relativisztikus elméleteiből indul ki, és — a maga részéről — „leküzdi" a relativizmust a következő salto mortaléval: „Amíg tehát a relativista egy törvényhozási problémát ezer erkölcs alapulvételével ezerszeresen »old meg« — addig a voluntarista egyértelműen, saját erkölcsének alapulvételével... A voluntarista egyáltalán nem érdeklődik aziránt, vajon az értékek (tudniillik az ő értékei) »jogosultak«-e vagy sem: egyszerűen kijelöli őket." (id. mű. 117/118.) Nem csoda, hogy Hiller amellett (i. h. 122) Nietzschének *A hatalom akarása* (Wille zur Macht) című művében találja meg „a leendő etikának és politikai filozófiának mottóját", mint ahogy később, a „szocialista" Ludwig Rubiner szerkesztősége idején, Wilhelm Herzog így beszél Nietzschéről: „Nem szocialista, de mégis egyike a legbátrabb forradalmároknak" (*A közösség* Die Gemeinschaft, 64.). Ezzel a világnézettel — melyet, objektivisztikusan, a relativizmus és az agnoszticizmus leküzdésének vélnek, s mely a valóságban relativisztikus és agnosztikus marad — hasonlóképpen határozzák meg a művészet és az irodalom feladatát is. Kurt Pinthus, az expresszionizmus vezető teoretikusainak egyike, erről így beszél:

„De egyre határozottabban éreztük a lehetetlenségét egy olyan emberiségnek, mely teljesen függővé teszi magát saját alkotásától, tudományától, technikájától, statisztikájától, kereskedelmétől és iparától, egy megmerevedett közösségi rendtől, burzsoá és konvencionális szokásoktól. Ez a felismerés egyben kezdetét jelenti a harcnak, mely az idő ellen és annak realitása ellen folyik. Megkezdtük feloldani a környező valóságot valótlansággá, kezdtünk előretörni a jelenségeken át a lényeghez, a szellem rohamával átkarolni és megsemmisíteni az ellenséget. És mindenekelőtt megkíséreltük, hogy ironikus fölénnyel védekezzünk a külvilág ellen, annak jelenségeit groteszkül összekavarjuk, *vagy általlebegjünk a sűrű labyrinthuson* (Lichtenstein, Blass), *vagy varietészerű cinizmussal felemelkedjünk a vizionáriusba* (van Hoddis)." (Előszó a Menschheitsdämmerung-antológiához, Berlin 1920. X., Kiemelés tőlünk.)

Világnézetileg mindenekelőtt az fontos, hogy milyen módon hatolnak az expresszionisták a „jelenségtől" a „lényeghez". Látjuk, hogy mit válaszol Pinthus, összefoglalva tíz évi expresszionista elméletet és gyakorlatot: „Megkezdtük feloldani a hiányzó valóságot valótlansággá." És itt nem csupán a kérdés szubjektív-idealista megoldásáról van szó, tudniillik arról, hogy azt a kérdést, mely magának a valóságnak átalakulására (valóságos forradalomra) vonatkozik, átcsempészik a valóságról való elképzelések átalakulásának területére, hanem ez egyben gondolati menekülés is a valóság elől; ha mégoly nagyhangúan „forradalminak" maszkírozza is magát ez a menekülés, még, ha egyesek szubjektíve becsületesen forradalmi tettnek vélik is ezt a maskarádét. A háború előtti időben, ez a menekülés-ideológia sokkal világosabban jutott

kifejezésre. Wilhelm Worringer, akinek az expresszionista mozgalomhoz való mély világnézeti kötöttségét „sírbeszédéből" láthattuk, az egész elmélet szempontjából alapvető jelentőséggel bíró könyvében (*Absztrakció és beleélés* Abstraktion und Einfühlung, München, 1909) ezt egészen világosan kimondja. Az „absztrakció" (vagyis a „lényeg" művészete) itt a „beleélés" („Einfühlung") művészetével élesen ellentétben áll, s ezen a „beleélés"-művészeten — ha ezt a szerző nem mondja is ki — mindenekelőtt a közelmúltnak és a jelennek naturalista-impresszionista művészetét kell érteni. Worringer polémiája csak felületileg nézve, művészettörténeti: a primitív, egyiptomi, gótikus, barokk művészet „megmentése" a Görögország és a reneszánsz művészetének egyoldalú előnyben-részesítésével szemben. A könyv inkább annak a körülménynek köszönheti nagy hatását, hogy Worringer éppen az aktuális harchelyzetet élesen kidolgozza; s itt a primitívnek, a barokknak stb.-nek közben felidézett reneszánsza, az általa propagált új művészet jellegére rendkívül jellemző. Ilyen értelmű kérdésföltevésének aktualitása abban is egész világosan megmutatkozik, hogy a „beleélésnek" (vagyis — miként véli — a „klasszikus" iránynak) legyőzendő teoretikusát nem a klasszikus korszak művészetteoretikusai közül választja, hanem Lipps modern esztéta ellen lép fel, akinek elmélete valóban a pszichologisztikus impresszionizmus igazolásában csúcsosodik ki. Worringer esetében tehát művészetelméleti síkon ugyanaz a jelenség lépett fel, mellyel a fentiekben általános-világnézeti síkon már találkoztunk, mellyel az új művészet elméletében és gyakorlatában újra és újra találkozunk: a polgári osztály forradalmi korszakának problémái és megoldási kísérletei teljességgel feledésbe merültek; amennyire e korszak műveit egyáltalán tekintetbe veszik, egyszerűen bizonyos modern hanyatlási tünetekkel azonosítják őket (itt: régi, objektív-társadalomkritikai realizmus = pszichologisztikus impresszionizmus). Természetesen, ugyanígy járnak el a másik irányzattal, az „absztrakcióval" kapcsolatban. Worringer abban a hiszemben, hogy az egyiptomi művészetet jellemzi, igen világos, igen egzakt módon írja le és alapozza meg saját expresszionista törekvéseinek és e törekvései világnézeti alapjainak menekülés-jellegét. Itt csak néhány fontos helyet idézek: Worringer a „tériszonyból", „a jelenségek mérhetetlen, összefüggéstelen, kuszált világával szemben" érzett félelemből indul ki. Az emberiség racionalisztikus fejlődése visszaszorította azt az ösztönös félelmet, s ezt a helyes felismerést az embereknek a keleti kultúra őrizte meg. Worringer így foglalja össze a dolgot:

„Mennél kevésbé van az emberiség, szellemi felismerésénél fogva, jóbarátságban a külvilág jelenségével, mennél kevésbé van bizalmas viszonyban vele, annál erőteljesebb az a dinamika, mellyel ama legmagasabb absztrakt szépségre törekszik... a primitív embereknél a „magábanvaló dolog" iránti ösztön mintegy a legerősebb (Worringernél a „magábanvaló dolog" mindig egyértelmű a magában megismerhetetlen dologgal, L. Gy.) A külvilágon való növekvő uralom és a megszokás ennek az ösztönnek eltompulását, elhomályosulását jelenti. Csak, miután az emberi szellem évezredes fejlődés folyamán megfutotta a racionalisztikus megismerés egész pályáját — *ébred fel benne ismét — mint a lényeg végső rezignációja — a »magábanvaló dolog« iránti érzék.* Ami régebben ösztön volt, az most a végső értelmi termék. *A tudás gőgjétől*

lesújtva, az ember épp oly reménytelenül és gyámoltalanul áll szemben a világképpel, mint a primitív ember..." (id. m. 16/18; kiemelés tőlünk, L. Gy.)

Első pillantásra határozottan úgy tűnik, hogy Worringer határozott menekülés-ideológiája élesen szembenáll Hiller és Pinthus — egymásnak ugyancsak ellentmondó — „aktivista" állásfoglalásával. De ez az ellentmondás csak felületi ellentmondás: ugyanannak az osztálynak s ezért világnézetnek a törekvései egyazon menekülés-ideológiát különféle, ellentmondásos módokon hatják át. Pinthus, aki természetesen — Worringerhez hasonlóan — a „magábanvaló dolgot" megismerhetetlennek tartja (v. ö. például a *Felemelkedés*sel [Die Erhebung], 411.), ezt — anélkül, hogy akarná — maga is elismeri, amikor a háború előtti expresszionizmust úgy jellemzi, mint a valósággal szemben ironikus védekezést, amikor annak „varietészerű cinizmusát" hangsúlyozza — csupa olyan módszert, mely a bohémirodalom tipikus fölényeskedő gesztusait jelenti, mely magával a dologgal való valóságos harc helyett, megfutamodik, és a valóságos tárgyi problémák okozta zavarát, tanácstalanságát (Pinthus szerint „labirintus"-ról van szó, másoknál „káosz"-ról) — tünetek elleni ironikus támadásokkal leplezi. Hillernél pedig a menekülés azt jelenti, hogy az osztályellentéteket az általa vizsgált jogi területen a relativista ideológia felszíni formájába öltözteti, s ezáltal kitér az elől, hogy állást foglaljon az osztályellentéteket illetően, és a relativizmust annak révén „küzdi le", hogy a döntésre való képtelenség helyébe (tipikus leplező- és ködösítő-ideológiája a hanyatló burzsoáziának vagy helyesebben szólva, a burzsoázia ama részének, mely már nem meri hirdetni osztályérdekeinek nyílt védelmét) a szubjektív-önkényes „döntést" állítja. Ennek a „döntésnek" gesztusa — tudatosan vagy tudattalanul — a burzsoázia és a proletariátus közötti döntés elől való menekülést takargatja.

A gesztusok, a kifejezési formák különbözők. Az osztálytartalom, az imperializmus problémáit illető tanácstalanság (mely problémák itt, persze, idealisztikusan eltorzulva úgy jelennek meg, mint „örök emberi" problémák), a megoldásuk elől való megfutamodás azonos.

2

Az expresszionizmus és az USP-ideológia

A világháború és a háború befejeződése jelenti az expresszionizmus tetőpontját. Ebben az időben olyan jelentőséget nyer — Németországban mint az első irodalmi áramlat a naturalizmus kezdetei óta — mely a szűkebb értelemben vett irodalom keretein túlnő. Első pillanatban úgy tetszik, hogy ez ellentmond azoknak a megállapításoknak, melyeket az expresszionizmus ideológiájáról tettünk. De csak az első pillanatban. Hiszen megállapítottuk, hogy

az expresszionizmus ellenzéki irodalmi mozgalom volt, noha — az ugyancsak ismertetett körülmények folytán — olyan ellenzéki mozgalom, mely ideológiailag ugyanazon a talajon állt, mint az, ami ellen harcolt (tudniillik az imperializmus). És látni fogjuk, hogy még a leghevesebb és szubjektíve legbecsületesebben elgondolt ellenzékiség idején is — ezt a közös talajt objektíve sohasem hagyta el. Az expresszionisták szenvedélyes harca a háború ellen — még akkor is, amikor a hadviselő Németországban irodalmi megnyilatkozásai üldözésnek voltak kitéve — objektíve, csak látszatharcot jelentett. Tudniillik ez olyan küzdelem volt, mely támadta a háborút általában és nem az imperialista háborút, miként az expresszionisták harcoltak a „polgáriság" ellen általában, és nem az imperialista burzsoázia ellen, miként a háborús és forradalmi fejlődés folyamán is harcuk az „erőszak" ellen irányult általában, és nem a reakciós burzsoázia konkrét ellenforradalmi erőszaka ellen. A végletes absztrakciónak, a végletes ideológiai eltorzításnak és elsorvasztásnak ez a formája — melyben minden jelenség egyetlen „lényegre" vezetődik vissza — szervesen és szükségszerűen következik azokból az osztályjellegű és világnézeti előfeltételekből, melyeket vázoltunk. A jelenségeket — a polgárt, a háborút, az erőszakot — eleve külsődlegesen, ideológiailag és nem létéből kiindulva ragadja meg, s a „lényeghez" való előretörés csupán egy (formálisan: szubjektív-önkényes, tartalmilag: odvas és üres) absztrakcióhoz vezet. Például azt határozta meg mint „polgárit", ami a polgári élet legkülönfélébb ideológiai megjelenési formái között — szubjektív szempontból tekintve — közösnek tűnt: minden valóságos, térbeli-időbeli gazdasági-társadalmi meghatározottságtól elszakítottan.

De az absztraktnak e formáját nemcsak meghatározza — amint láttuk — egy osztályalap, hanem, ráadásul, éppen absztrakt üressége folytán kap igen meghatározott konkrét osztálytartalmat. Mivel az absztrakció itt nem előretörés a jelenségek társadalmi gyökereiig, hanem inkább azoktól való *elvonatkozás*, mindenekelőtt — tudatosan vagy tudattalanul, akarva vagy akaratlanul — *elterelő ideológiát* kell teremtenie, mely távoltart a harcok központjától, mely a harcok éleződésével szükségképpen át kell hogy csapjon a reakciósba. Már láttuk a „polgár-ellenes" ideológia körvonalait. Érzelmi eredete kétségkívül romantikus antikapitalizmus, mivel viszont ez csak a kapitalizmus legfelületibb ideológiai tüneteiből indul ki, mivel, a „lényeghez" vezető úton, közvetlenül és energikusan elfordul mindentől, ami gazdasági kérdés, s mivel amellett, ezen az úton haladva hasonló jelenségekre bukkan a proletariátuson belül is (a munkásarisztokrácia elpolgárosulása és a bürokrácia) — nem esik túlságosan nehezére, hogy a proletariátus és a burzsoázia osztályellentétét a „polgári és nem-polgári emberek" közötti „örök" vagy „történetfilozófiai" ellentétté költse át. A következő — pozitív — lépés természetszerűleg az a követelés, hogy ezek a „nem-polgári" kiválasztottak a társadalom vezetését kezükbe vegyék. Groteszk nyíltsággal száll síkra ezért a követelésért Kurt Hiller *Egy német udvarház* című cikkében (megjelent a Ziel-évkönyvben, II. 1916.), melyben elénk tárja, hogy ennek az elitnek, ezeknek a „szellemi embereknek" „szövetsége" „elegáns konferenciákon és féktelen meetingeken" miként befolyásolja a közvéleményt oly messzemenően, hogy már csak egy „utolsó lépés" van hátra: „A szövetség munkabizottságát... felveszik mint felső-

házat a Német Birodalom alkotmányába." (410—415.) Ez az utópia nem őrültsége miatt méltó az említésre, hanem azért, mert itt világosan láthatók azok a szálak, melyek ideológiailag egy bizonyos „szélsőbaloldali" beállítottságú értelmiségtől a fasizmushoz vezetnek: az az út, mely a társadalom osztályrétegződésének és az osztályellentéteknek „gondolati leküzdésétől" az „elit" uralmáig, Nietzschétől Sorelen és Pareton keresztül a fasizmusig vezet. Itt nem egyes embereknek a fasizmushoz való személyes fejlődéséről van szó (maga Sorel sem lett fasiszta), hanem az ideológiai fejlődés menetéről, mely a „szellemi elit" ideológiájának legkülönfélébb baloldali és jobboldali szakaszain keresztül szükségképpen a fasizmushoz vezet, de legszembetűnőbb a fasizmushoz közelálló túlnyomórészt értelmiségi „szövetségeknek" ezzel a „szélsőségesen baloldali" koncepcióval való rokonsága.

Mármost, a háborúhoz való állásfoglalás az expresszionisták elméletében és gyakorlatában módszertanilag ugyanezt az utat követi: tünetektől a szubjektív-önkényes módon absztrahált „lényeg" felé halad. Ezúttal azonban a szellemi mozgás ellenzéki folyamatot tükröz, mely a legszélesebb tömegeket megragadta, melynek politikai kifejezéseként, a háború folyamán, az USP létrejött. A dolog természetéhez tartozik, hogy a tüneteknek most egészen más súlyuk és kézzelfoghatóságuk volt, mint azoknak a tüneteknek, melyeket a háború előtt a „polgársággal" kapcsolatban bíráltak. Így most az expresszionisták a háború egész borzalmasságát, a lövészárkok reménytelenségét, a „technikai" háború iszonyatát, a hadigépezet brutalitását, a legélesebb, minden förtelmet leleplező színekkel ábrázolták. És e szörnyűségek leleplezése nem szorítkozik a szenvedélyes ábrázolásra: a harcot szolgálja. A harcot „a" háború ellen. És itt nyilvánul meg az USP-val való benső rokonság. Már kezdettől fogva többen voltak a szociáldemokrácia vezetőrétegében, akik komoly taktikai aggályokkal nézték, hogy a párt feltétel nélkül alárendeli magát a német imperializmus összes céljainak és módszereinek. A mind erősebbé váló tömegfelzúdulás a háború ellen, lassanként határozottabb állásfoglalásra kényszerítette őket. Mindazonáltal, persze, nem jutottak messzebb, mint addig, hogy gondolatilag, politikailag megfogalmazzák a széles tömegek spontán békevágyát; nem voltak képesek arra, hogy gondolatilag elhatoljanak a háború okainak felismeréséig és ezzel imperialista jellegének felismeréséig, nem akartak szocialista jelleget adni a háborúval szembeni ellenállásnak.

Éppen abban a helyzetben, melyben a munkástömegek spontánul, zavarosan, az útnak és a céloknak világos ismerete nélkül, de egyre hevesebben forradalmi cselekedetek irányában törtek előre — a korábbi „marxista centrumból" létrejött az USP, azzal a kifejezett ideológiai célkitűzéssel, hogy a tömegeket letérítse a forradalom útjáról. Az USP elmélete e „centrum" elméletének közvetlen folytatása, amennyiben egyrészt azon fáradozott, hogy ne veszítse el a kapcsolatot az elégedetlen tömegekkel, a tömegek hangulatainak eleget tegyen, másrészt viszont a legnagyobb aggodalommal arra ügyelt, hogy ne kelljen szakítania a nyílt opportunizmussal, mely a háború alatt szociálsovinizmussá fejlődött. Ennek a kapcsolatnak fenntartása, mely az USP elméletében és taktikájában még a Szociáldemokrata Párttal való szervezeti szakítás után is változatlanul megmaradt, osztály-szempontból azt jelenti, hogy az USP sem

szakít az imperialista burzsoáziával, hogy „ellenzékisége" az imperialista háborúnak a jobbszárny részéről való nyílt támogatásával szemben, „harca" a Cünowok és Südekumok ellen objektíve lényeges alkotórészét jelenti a szociáldemokrata párt háborús politikájának. Ezt az összefüggést Lenin kezdettől fogva világosan felismerte és élesen kimondotta. A következőképpen bírálja a szociálsoviniszta Monitornak a *Porosz Évkönyvek*ben (Preussische Jahrbücher) megjelent cikkeit: „A szociáldemokrata párt — jelenti ki a Monitor a burzsoázia színe előtt (voltaképpen pedig a burzsoázia *nevében*) — »kifogástalanul« viseli magát a háború alatt (vagyis kifogástalanul *szolgálja* a burzsoáziát a proletariátussal szemben). A szociáldemokrata pártnak nemzeti-liberális munkáspárttá való »elfajulási folyamata« kitűnően halad. De a burzsoázia számára *veszélyes* volna, ha ez a párt *jobbra tolódnék*. Olyan munkáspártnak kell maradnia, amelynek szocialista eszményei vannak, mert ha feladná ezt a jellegét, azonnal új párt keletkeznék, mely a megtagadott programot radikálisabb fogalmazásban tenné magáévá. (Preussische Jahrbücher, 1915. 4. sz. 50—51. old.) Monitor nyíltan megmondotta azt, amit a burzsoázia mindenkor és mindenütt burkoltan cselekedett. A tömegek számára „radikális" *szavak kellenek*, hogy a tömegek higgyenek bennük. Az opportunisták készek képmutatóan ismételni azokat. (*Lenin: Az opportunizmus és a II. Internacionále csődje.* Műveinek 21. kötete — 1951, magyar kiadás — 454. lap.) Az USP csak akkor teljesítheti ezt a feladatát, ha a háború elleni spontán tömeghangulatokhoz kapcsolódik és a háborúnak egy ál-elméletével, a háború elleni harcnak egy ál-taktikájával megakadályozza, hogy a helyes proletár osztályösztön, mely ezekben a tömeghangulatokban megnyilatkozik, tiszta forradalmi osztályöntudattá fejlődjék. „Németországban — írja Lenin — a baloldali szociáldemokraták azt mondják, hogy az imperializmus és az imperializmus-szülte háborúk nem véletlenek, hanem szükségszerű termékei a kapitalizmusnak, amely a finánctőke uralmára vezetett. Ezért át kell térni forradalmi tömegharcra, mert a viszonylag békés fejlődés korszaka lejárt. A »jobboldali« szociáldemokraták nyersen kijelentik: ha az imperializmus »szükségszerű«, akkor nekünk is imperialistáknak kell lennünk. Kautsky, mint a »centrum« szószólója... békítget." (*Lenin: A II. Internacionálé csődje.* Művei, 21. köt. — 1951, magyarul — 219—220. lap.)

Itt nincs hely arra, hogy részletesen elemezzük az USP elméletét és történetét. Itt csak arról van szó, hogy megmutassuk, miként fáradoztak, fennkölt teoretikus-arcuk verejtékével, a raffinált szociálsoviniszták, a Kautskyk, a Hilferdingek, a Max Adlerek, hogy a háború összképén elretusálják az imperializmust, hogy úgy állítsák be a háborút, mint „szerencsétlenséget", mint „véletlent", mint „hibát", mint egyes embereknek vagy kis csoportoknak „bűnét", csakhogy ne legyenek kénytelenek a polgárháborút hirdetni, mint a háború elleni egyetlen hatásos fegyvert, hogy a tömegekkel elhitethessék, van út a status quo-hoz, a békének, a háború előtti állapotnak „paradicsomához" (akár az „ultraimperializmus" Kautsky-féle utópiájának formájában) — hogy ne kényszerüljenek igazi szakításra a szociáldemokrata vezetéssel és ezáltal a burzsoáziával (éppen ezért szakítottak vele, látszatra). Itt hát — a forradalmasodó tömegek félrevezetésére — olyan elméletet alkottak, mely abban tér

el a helyes gyakorlattól, hogy — noha felismeri a felületi jelenségeket és azok spontán érzésbeli és gondolati reflexeit — nem engedi, hogy felismerése gondolatilag e spontaneitás színvonala fölé emelkedjék. Az általánosítás, a felületi jelenségek okainak és lényegének kutatása csak formális; nem hatol el az igazi lényeghez, ezeknek a jelenségeknek igazi okaihoz (az imperializmushoz). De az így létrejövő formális általánosság (ellentét az általában való háború és az általában való béke között) éppen formalizmusa révén specifikus osztálytartalommal bír, s ez legvilágosabban kifejezésre jut Kautsky híres megfogalmazásában, mely azt mondja, hogy az Internacionále pusztán eszköz a békére, hogy a „szocialisták" háború alatti harcának a béke visszanyerésére kell irányulnia. Az USP ideológiája így messzemenően kielégíti a csalódott kispolgároknak és az elmaradott munkásoknak spontán háborúellenes hangulatát: nem kívánja meg tőlük, hogy elméletileg túlhaladjanak spontán érzelmeiken és gondolataikon és — gyakorlatilag — megcsillogtat előttük egy olyan reményt, mely látszólag könnyebben, súrlódásmentesebben, „legálisabban" váltható valóra, mint a polgárháború. Vagyis kapcsolódik minden kispolgári előítélethez, az opportunistává vált szociáldemokrácia elpolgárosodásának minden következményéhez, s ezeket éppen azáltal teszi erősebbekké és szilárdabbakká, hogy látszólag túlmegy rajtuk, látszólag, elvontan, szembenáll a felületi jelenségekkel. Ezáltal kísérletet tesz arra, hogy egy tömegmozgalmat visszatereljen a polgári útra, mely tömegmozgalom spontánul — de csak spontánul — tartalmaz törekvéseket abban az irányban, hogy túlhaladjon a polgáriság keretein, azon a helyzeten, melyben a munkásmozgalom alá van rendelve a burzsoázia imperialista osztálycéljainak. A munkásmozgalom nyílt kiszolgáltatása az imperialista burzsoáziának — gyakorlatilag kudarcot vallott volna a tömegek ellenállása folytán — ha a tömegek spontán ellenállása osztályöntudattá tisztult volna, ha a Spartacus-szövetség — mind külső, mind belső okoknál fogva — képes lett volna arra, hogy az USP-ideológiára — a dolgozók széles tömegeinek körében — valóban megsemmisítő csapást mérjen.

Az expresszionizmus és az USP-ideológia közötti módszertani összefüggés — úgy gondoljuk — már e gyér megjegyzésekből világosan kitűnik. Ez az összefüggés társadalmilag azon alapszik, hogy az expresszionisták költői szócsöveivé lettek éppen azon tömegmozgalom egy részének, melyet az USP az imént ismertetett irányban vezetett. Ugyanakkor az expresszionisták létüknél fogva sokkal erősebben kapcsolódnak e mozgalom kispolgári részéhez, mint proletár-részéhez, aminek az a következménye, hogy a spontán, zavaros, de ösztönösen a proletár-forradalmi cselekvés irányába ható törekvések náluk gyengébbek, mint az USP proletár követőinél. Másrészt pedig az expresszionisták fentebb elemzett absztraháló módszere, mely elfordul az osztályharc igazi csataterétől, szintén önnön osztályhelyzetük spontán kifejezése, világnézeti és alkotó módszerük továbbvitele — s nem politikai manőver, nem csalás és nem árulás.* A módszer objektív rokonsága, mely helyenként egészen az egyformaságig megy, azon alapszik, hogy mindkét áramlat — az USP is

* *Nem véletlen, hogy itt nagy szerepet játszanak az anarchizmushoz közelálló vagy kifejezetten anarchista ideológiák. Az imperialista háború kérdéseiben az anarchizmus, legjobb esetben, USP-álláspontra jut el.*

és az expresszionizmus is — megmarad a burzsoázia osztálytalaján, és másodlagos jelenségek elleni támogatásokkal megpróbálnak kitérni az okok felismerése elől. Már most, ezen a rokonságon belül, az a különbség, hogy az expresszionisták, akik meggyőződéssel és naivan megmaradnak az elmaradott kispolgári osztálytartalmaknál, formálisan mégis azt képzelik — mégpedig mind világnézetileg, mind alkotómódszerükben — hogy feljutottak az absztrakció legeslegmagasabb magaslatára, a jelenségek „tiszta lényegéig", bele kellett hogy essenek abba a túlfeszített, kongó, noha szubjektíve becsületes pátoszba, mely jellemzi ezt a háborús és forradalmi időt.

Az absztrakció „legtisztább magaslatát" akkor érik el, amikor szembe állítják az általában való háborút „az" emberekkel. Kurt Pinthus így ír: „Ellenben — és csak akkor lehet a politikai költészet egyben művészet is — a legjobb és legszenvedélyesebb költők nem az emberiséget környező külső körülmények ellen harcolnak, hanem maguknak az eltorzult, meggyötört, félrevezetett embereknek állapota ellen." (Id. mű, XIII.) Ezáltal a háború elleni harc kérdése az osztályharc csatateréről a morál privát-területére tolódott. A hamis világnézet, a helytelen morál, ez okozza a jelenkori emberiség szörnyűséges helyzetét. Például Max Picard a következőképpen állítja szembe az impresszionista és az expresszionista világnézetet. „Az impresszionizmussal az ember fölmentette magát a felelősség alól . . . valamely dologért való felelősség helyett csak összefüggéseiről való tudásra van szükség." (Expresszionizmus. A Die Erhebung antológiában 329/30.) És folytatja: „Csak ez a vonatkozásra való készség tette lehetségessé a hosszú háborút. Minden dologban már benn van minden, minden dologban benn van már a háború is, és minden dologból előhúzódhatik a háború, és mindenhová megint visszahúzódhatik a háború, és újra vonatkozásba lép. És így oda-vissza. Mars, az *egyetlen*, nincs többé, nem lehet találkozni vele, megfogni őt; mindennap ezer dologba hal, és mindennap egyesülve újjáéled, ezer dologból." (Ugyanott, 331.) A „tiszta" fogalom itt az idealista torzítás tetőpontján jelenik meg: Mars mitologikus alakja Picard számára megragadhatóbb, „felelősségteljesebben" kézzelfogható, mint az imperialista háború reális tény-komplexusa. Az expresszionizmus tulajdonképpeni teoretikusa, Kurt Pinthus — ha lehetséges — még jobban túlhajtja ezt az absztrakciót. Azt állítja, hogy minden, ember által „teremtett mechanikus dolog és szervezet hatalomra tett szert önmaga fölött, s egy alávaló társadalmi és gazdasági szervezetet fejleszt ki." (Beszéd a jövőről, ugyanott, 402.) Mármost, azokat a törvényeket, melyeket itt megállapít, Pinthus „determinánsoknak" nevezi: „A jövőért beszélni tehát annyit tesz, mint: hadat üzenni ezeknek a determinánsoknak, felhívást küldeni ezeknek leküzdésére, *antideterminizmust* prédikálni." (Uo., 403. — A mi kiemelésünk.)

Így hát a „determinánsok" leküzdésének folyamata, Pinthus szerint, és minden expresszionista szerint, az emberek fejében megy végbe. Egy fogalom gondolati leküzdése számukra egyet jelent azzal, hogy megszüntetik a realitást, melyre a fogalom vonatkozik. Ez a szélsőséges szubjektív-idealista „radikalizmus" az USP ideológiájával legszorosabban érintkezik, két ponton. Elsősorban ott, hogy az események valóságos okát nem az objektív gazdasági alapban keresi, hanem a „hiányzó belátásban", emberek és csoportok „hibáiban".

Pinthus nyomatékosan hangsúlyozza, hogy „nem a determinánsok hibásak, hanem mi magunk", egészen abban az értelemben, amint, Kautsky szerint, az imperializmus tulajdonképpen a burzsoázia legnagyobb részének érdekei ellen irányul, s a burzsoáziának e legnagyobb részét a kisebbség „félrevezeti"; amint az ausztromarxisták a háborús felelősséget a katonai és diplomáciai klikkekre tolják és éleselméjűen vizsgálgatják, mely személyek mely „hibáit" lehetett volna elkerülni, hogy elkerülhessük a háborút, mely nem volt a tőkés rendszer szükségképpeni következménye. Másodsorban ott, hogy az emberek nevelését — ezek után következetesen — a szociális forradalom központi problémájának fogják fel. Ismeretes, hogy az új-kantiánus Max Adler ezt a kérdést nagy nyomatékkal az elmélet középpontjába állítja, s ezáltal — minden rendelkezésére álló radikálisnak tűnő frázissal — elhiteti a munkásokkal, hogy az „új embereket" — akik majd megteremtik és felépítik a szocializmust — a hatalom megragadása előtt, a forradalom előtt kell felnevelni. Itt is találkozik az expresszionista és az USP-ideológia. Persze, megint csak azzal a különbséggel, hogy — noha a tények megegyeznek — az, ami Max Adlernál a marxizmus elárulása, a marxizmusnak önmaga ellentétévé való kifordítása — az az expresszionistáknál spontánul következik osztályhelyzetükből.

Azt, hogy az életen a „determinánsok" uralkodnak, Pinthus arra vezeti vissza, hogy „az emberi nevelés teljességgel egy kauzális-történelmi módszerben gyökeredzett. És ezzel az emberek életét is teljesen függővé tették a determinánsoktól, melyek szellemén kívül vannak." (Ugyanott, 400. lap.) Vagy, pozitívan formulázva: „Mind világosabban tudtuk: az embert csak az ember mentheti meg, nem a külvilág." (*Az emberiség alkonya* — Menschheitsdämmerung, XI.)

Ebből az álláspontból szemlélve világos — mind tartalmilag, mind formailag — az expresszionisták állásfoglalása az erőszak kérdését illetően és rokonságuk az USP-vel. „Ember" és „erőszak" (állam, háború, kapitalizmus) merev ellentétének absztrakt idealista felfogása mindenütt világosan kifejezésre jut. „Ma az erőszak harcol a szellemivel szemben" — formulázza Ludwig Rubiner (idézett helyen 275), és *Az erőszaknélküliek* (Die Gewaltlosen) című drámájában igen szemléletesen mutatja meg az „erőszak" eme felfogásának minden következményét: a „halottakkal", a „lelketlenekkel" nem lehet és nem szabad szembeszegezni semmilyen más erőszakot, az elnyomottak erőszakát; mert ez — megváltozott előjelekkel — csak a régi állapot visszaállítása lenne.

Karl Otten így prédikál a munkanélkülieknek:

„Ihn wollt und werdet ihr errichten,
Den gleichen Gott mit Zeitung, Zahl und Kriegen,
Der jetzt die Menschheit quält mit blutigen Gesichten,
Gemetzel, Brand, mit Börse, Orden, Siegen."

szándékotok majd létrehozza
azt az istent szóval, tömeggel, harccal,
ki most az emberiséget kinozza
tőzsdével, ranggal, tüzzel, késsel, véres arccal.

(Lator László ford.)

René Schickele még világosabban fejezi ki ugyanezt a gondolatot :

Ich schwöre ab :
Jegliche Gewalt,
Jedwegen Zwang.
Zu anderen gut zu sein.
Ich weiss : . . .

Gewalt regiert,
Was gut begann,
Zum Bösen.
(Eskü)

Megtagadok
minden erőszakot,
minden kényszert.
Jót tenni mindenekkel.
Tudom : . . .

Megrontja az
erőszak mind,
mi jónak indul."
(Lator László ford.)

Mindezt az expresszionista költők igen „radikálisnak" vélik. Sőt, úgy vélik, hogy ők éppen ezáltal sokkalta radikálisabbak, mint a forradalmi munkások, akik az imperialista kapitalizmus erőszakával a forradalmi proletariátus erőszakát állítják szembe.

Észre sem veszik, hogy ezen az absztrakt — óh, mily meg-nem-alkuvó — szembeállításon keresztül éppen ott lyukadnak ki, ahol a burzsoázia osztályérdekei számára, a kiéleződő forradalmi helyzetben ez előnyös. Kautsky és elvbarátai összezavarják a munkások számára a proletariátus diktatúrájának világos marxista kérdésföltevését, amennyiben az általában való diktatúrát mereven szembeállítják az általában való demokráciával, amennyiben egyrészt a burzsoázia diktatúráját — mely minden polgári demokráciának alapvető osztálytartalma — és másrészt a proletár demokráciát, mely „ezerszerte demokratikusabb minden polgári demokráciánál" (Lenin) megkísérlik szofisztikusan elvitatni. S általában való diktatúrának és általában való demokráciának ez az absztrakt szembeállítása csak arra szolgál, hogy a forradalmi erőszak szükségszerűségét eltüntessék a kapitalizmus és a szocializmus közötti átmeneti kor felfogásából. „. . . figyeljük csak meg — írja Lenin — hogyan mutatta ki itt (Kautsky, L. Gy.) akaratlanul szamárfüleit. Azt írta, hogy »békésen«, *azaz demokratikus úton !* A diktatúra meghatározásánál Kautsky teljes erejéből igyekezett elrejteni az olvasó előtt ennek a fogalomnak alapvető ismertetőjelét, nevezetesen a forradalmi *erőszakot*. Most azonban az igazság napvilágra került : *a békés és erőszakos átalakulás* ellentétéről van szó. Itt van a kutya eltemetve. Mindezek a kibúvók, szofizmák, szemfényvesztő hamisítások éppen azért kellenek Kautskynak, hogy *ne kelljen beszélnie az erőszakos* forradalomról, hogy elkendőzze annak megtagadását, hogy leplezze a liberális munkáspolitika oldalára, vagyis a burzsoázia oldalára való átpártolását". *(Lenin : A proletárforradalom és a renegát Kautsky. Lenin Válogatott Művei, 2.* kötet, Szikra,

Budapest, 1949. 424—425. lap.) És jellemző módon Max Weber — aki akkoriban a baloldali polgári értelmiségre igen nagy befolyással volt — a kérdést hasonlóan állítja fel, mint Werfel: erőszak — vagy hegyibeszéd. Vagy elfogadni az államot, minden erőszakkal együtt, melyet Weber a polgári államot illetően teljes mértékben elismer, vagyis a polgári állam keretei között, polgári politikát folytatni, vagy — „odatartani a másik orcánkat is", „szenteknek" lenni, Assisi Ferencnek vagy Tolsztojnak útján járni. Minden, ami kívül esik ezen a dilemmán, Weber szemében gondolatnélküliség, éktelen zavar. Az expresszionisták pedig ingadoznak Kautsky és Weber ideológiája között, s itt osztályhelyzetükből spontánul következik, hogy többnyire — akár anélkül, hogy ismernék Webert — a weberi dilemmához és a dilemma tolsztoji megoldásához állnak közelebb.

Hogy hová vezet ez a reakciós-utópikus látszatradikalizmus, mily nyilvánvalóan torkollik bele a tőkés osztály erőszakának békés tűréséről szóló ellenforradalmi prédikációba — azt igen világosan megmutatja Franz Werfel költeménye, a *Forradalmi felhívás* (Revolutionsaufruf) *Az emberiség alkonyá*ban. Werfel itt azt mondja:

Lass nur die Mächte treten den Nacken dir,
Stemmt auch das Schlechte zahllose Zacken dir,
Sieh, das Gerechte feurig fährt aus den Schlacken dir.

A hatalmak csak hadd igázzanak le téged,
a rossz ezer gátat rakhat elébed,
a jó az iszapból lánggal felcsap előtted.

(Lator László ford.)

Ez Werfelnél nem pusztán költői hangulat. Egy nagyobb cikkében, melynek címe *A keresztény küldetés. Nyílt levél Kurt Hillerhez* (Die christliche Sendung. Offener Brief an Kurt Hiller) következetesen felveszi a harcot a „politizálás" ellen (szintén az expresszionisták értelmében vett „politizálás" ellen is), a kereszténység nevében. „Mit akar a politikai aktivizmus?" kérdezi. „A rosszat meggyógyítani a rossz eszközével (az aktivista dönteni fog, szakszervezeti titkárnak megy). A régi úton akarja elérni a célt. Például azt a szervezetet, melyet a rezsimtől lesett el, szociális gondoskodásra akarja felhasználni. És itt van a veszedelmes tévedés... A társadalmi lázadás lázadás egy rend ellen, egy ugyanolyan anyagból gyúrt, csak más előjellel ellátott másik rend kedvéért." (Das Ziel II. 215/8.) Ezek a megfogalmazások azért fontosak, mert szükségképpeni logikai következményei az eddig elemzett expresszionista elméleteknek. Kurt Hiller, aki — mint láttuk — osztja Werfel társadalmi és világnézeti föltevéseit, megkísérli válaszában (ugyanott, 219. l.), hogy az „aktivizmust" igazolja Werfel szemrehányásaival szemben. Azonban szeppent és zavart defenzívában van. Beszél mindenről, ami csak lehetséges (például arról a kérdésről, hogy erkölcsileg megengedhető-e legyek megölése), de Werfel döntő, igen következetes támadására nem válaszol egy szót sem. És ez nem véletlen, mert a „szellem" uralmáról szóló látszatra-forradalmi, „aktivista" elmélete (lásd a *Főrendiházi tervezet*et, ugyanabban az évkönyvben) csak

frázisos és inkonzekvens következtetéseket von le ugyanazokból a társadalmi és világnézeti feltevésekből, melyeket Werfel következetesen végiggondol. S ezért nem képes másra, mint arra, hogy megpróbálja őt tisztelettel rábeszélni, álljon el következetességétől — arra nem képes, hogy megcáfolja. Láttuk: az erőszak-ellenesség ideológiája a látszatra forradalmi frázistól kiterjed egészen a burzsoázia fehér terrorja előtt való nyíltan ellenforradalmi fegyverletételig. Az USP erőszak-elméletéhez való ideológiai közelség nem szorul bizonyításra. Csak ismét hangsúlyozni kell azt a különbséget, hogy az expresszionisták ezzel kapcsolatos költeményeiket is egy kispolgári tömeg-spontaneitástól hajtva írták, míg az USP vezetésében a burzsoázia fenyegetett uralmának megmentésére irányuló tudatos politikai manőverről volt szó. Mégis, az USP-hez való közelség itt még nagyobb, mint a háború elleni harcban. Ott egy tömegizgalom emelte fel őket, s ez egy időre — ha igen tisztázatlan módon is — de túlvitte az USP „reálpolitikai" céljain. Itt azonban a kispolgárságnak a közeledő proletárforradalom előtti meghasonlott ingadozását fejezik ki. Emellett a forradalom „káoszától" való félelem itt többet kell hogy nyomjon a latban. Amikor Hasenclever a forradalmat festi — fő gondja nem az osztályellenség — akivel igen hamar „testvériesül" — hanem a „káosz":

Lichtlose Asche, Nacht auf Barrikaden.
Gewalt wird ruchbar, alles ist erlaubt.
Die Diebslaterne schleicht im Vorstadtladen.
Plünderung erhebt das Skorpionenhaupt.
... Ihr Freiheitskämpfer, werdet Freiheitsrichter
Bevor die Falschen euer Werk verraten ...
... Nicht Kriege werden die Gewalt vernichten ...

(A politikai költő *Az emberiség alkonyá*ban. Ezután a Népszövetség apoteózisa következik.)

Kihült hamu. Éj hull a barrikádra.
Erőszak ül tort. Most minden szabad.
Kültelki boltba surran sunyi lámpa.
A szörny fejét felüti, fosztogat.
... A szabadsághősök törvénybe gyűlnek,
hogy hamisak ne rontsák le a művet ...
... Az erőszak nem harcban semmisül meg ...

(Lator László ford.)

Werfel nyílt pánikja őszintébb és következetesebb, mint Hiller aktivizmusa, hisz ő szintén csak azért „aktív", hogy a forradalmat a „szellem" vágányára terelje, vagyis szűk, polgári keretek közé szorítsa. És az ilyen törekvések oly nagy közelséget teremtenek az USP stratégiájához, hogy a határok tárgyilag és gyakran személyileg is (Toller Münchenben) összefolynak. Az első forradalmi esztendők kemény harcai, a forradalom első vereségei Németországban mind határozottabban lerombolják a forradalmi frázis és a kapituláns nyöszörgés közötti látszatkülönbségeket. És ezzel — nem véletlenül egy időben az USP feloszlásával — az expresszionizmus, mint Németország uralkodó irodalmi áramlata véget ér.

3

Az expresszionizmus alkotó-módszere

Az expresszionizmus alkotómódszerének, világnézeti kérdéseivel való összefüggése még nyilvánvalóbb és közvetlenebb, mint az a korábbi irányzatok esetében volt. Ez nem abból következik, hogy az expresszionizmus aránylag nagyobb elméleti apparátussal dolgozott — elmélete ellentmondásos és zavaros — hanem maguknak a műveknek túlnyomórészt programatikus jellegéből. Éppen „nagyságának" időszakában az expresszionizmus valami manifesztumszerűre törekedett mint költői kifejezési formára — miként azt elmélet tekintetében mindig is tette. Nyilvánvaló, hogy itt a valóság befogadásának és feldolgozásának egyazon menete jut érvényre.

Az expresszionistáknak a valósággal szemben elfoglalt állásfoglalását, mégpedig mind az objektív valósághoz való filozófiai állásfoglalásukat, mind gyakorlati állásfoglalásukat a társadalomhoz — részletes idézeteknek és azok elemzésének révén már jellemeztük olyan szubjektív idealizmusként, mely az objektivitás igényével lépett fel. Újból utalva Worringer, Pinthus, Picard megnyilatkozásaira, még egy helyet idézünk Max Picardtól, ahol az ismeretelméleti módszernek (a „lényeghez" való előnyomulásnak) az alkotói gyakorlatra való alkalmazása egészen szemmelláthatóan. „Az expresszionizmus — mondja Picard — ... pathétikus, hogy úgy tűnjék, mintha a dolgok közepette soha nem reagált volna semmire, hanem mintha csupán egyetlen nagy lendülettel távolról kellett volna a dolgok közé vetnie magát, és mivel a pátosznak ezzel a lendületével a dolgokat ki lehet ragadni a káosz örvényéből. A pátosz azonban egymagában nem elegendő arra, hogy megrögzítsünk egy dolgot a káoszban. *Ezt a dolgot még át kell változtatnunk, mintha soha nem lett volna kapcsolatban a káosz többi dolgaival, amíg általuk nem felismerhető többé, és nem tud többé reagálni rájuk. Absztraktnak kell lenni, tipizálni kell, hogy az, amit megragadtunk, ne csússzon ismét vissza a káoszba.* Így tehát oly sok szenvedélyességet kell beleszorítani egy dologba, míg csaknem széttörik, és a dolog csak azzal törődhetik, hogy megóvja önnön repedtségének feszültségét; azután már nem is feszülhet egy másik dolog felé." (Die Erhebung, *A felemelkedés*, 333., Kiemelés tőlünk.)

A worringeri „absztrakcióval" való összefüggés mindjárt szemmelláthatóan. De a vele való összefüggésben három dolog említésre méltó. Először az, hogy a valóságot eleve mint „káoszt", tehát mint valami megismerhetetlent, felfoghatatlant, törvények nélkül létezőt fogjuk fel. Másodszor az, hogy a megragadására irányuló módszer éppenséggel azoknak az összefüggéseknek elszigetelése, szétszakítása, elpusztítása kell hogy legyen, melyeknek törvénynélküli összevisszasága a „káoszt" alkotja. Harmadszor, hogy ennek a „lényeg"-megragadásnak „orgánuma", a szenvedély, itt valami eleve irracionálisat

jelent, azt, hogy az ésszerűvel merev és minden-egyebet-kizáró módon szembe van állítva.

Mármost, ha mi ennek az alkotómódszernek e három mozzanatát némiképpen közelebbről vesszük szemügyre — mindenekelőtt világossá lesz az, hogy miért kell a valóságnak az expresszionisták szemében „káoszként" megjelennie. Romantikus módon szembenállnak a kapitalizmussal, de tisztára ideológiai szempontból, meg sem kísérelve, hogy gazdasági törvényszerűségeibe belátást nyerjenek. A valóság tehát számukra oly „értelmetlennek", „lelketlennek" tűnik, hogy nemcsak nem érdemes foglalkozni vele, hanem még megalázó is. A költészetnek szerintük éppen az a feladata, hogy ebbe az „értelmetlenségbe" önhatalmúlag valamiféle értelmet vigyen be. A költészet, Pinthus szerint, „etikailag nem közömbös és nem véletlenszerű, mint a történelem, hanem az öntudatossá váló, akaró, formáló szellem alakja". (Ugyanott, 414.) Ha azonban arra kerül sor, hogy e fennhéjázó harsonázásnak konkrét formát adjanak — a kispolgári tanácstalanság és a kapitalista gépezetben való elveszettségnek érzése kerül a felszínre — igen gyakran éppen akkor, ha az írók becsületesek; a kispolgár tehetetlenül tiltakozik az ellen, hogy a kapitalizmus szétmorzsolja és eltiporja. Georg Kaiser legjobb drámája, a *Reggeltől éjfélig* (Von Morgen bis Mitternacht) igen életteljesen és szemléletesen ábrázolja ezt a helyzetet, s különösen mélyrehatóan mutatja meg egy ilyen „lázadás" ürességét és tartalmatlanságát. Az ő szegény pénztárosa, aki minden ok nélkül sikkaszt és megszökik, „szabadságával" (és ennek a szabadságának anyagi alapjával) semmit sem tud kezdeni. Már régen le van törve, már régen megint puszta „kerekecskéje" — csak éppen másként odaillesztett kerekecskéje — ugyanannak a gépezetnek — és sorsa csak ezután éri utól. S Kaiser többi drámái, Sternheim vígjátékai megmutatják, hogy itt nem annyira a hősök gyengeségéről, mint inkább az író gyengeségéről van szó. Csakhogy ez a gyengeség Kaiser jobb, őszintébb darabjaiban nyíltan napvilágra kerül, míg például Sternheim megkísérli, hogy eltakarja ezt egy magát előkelőnek, nagyvilágian bohémnak mímelő fennhéjázással. És hasonlóképpen állunk a költeményekkel. Werfel azzal, hogy azt mondja, „Idegenek vagyunk a földön mindannyian", csak puhán, szentimentálisan, de nyíltan fejezi ki azt, ami például Ehrensteinnél fontoskodó, fenegyerekeskedő, görcsös formát ölt:

Und ob die grossen Autohummeln sausen,
Aeroplane im Äther hausen,
Es fehlt dem Menschen die stets welterschütternde Kraft.
Er ist wie Schleim, gespuckt auf eine Schiene.
... Die brausenden Ströme ertrinken machtlos im Meer,
Nicht fühlten die Siouindianer in ihren Kriegstänzen Goethe,
Und nicht fühlte die Leiden Christi der erbarmungslose ewige Sirius
Nie durchzuckt vom Gefühl,
Unfühlend einander und starr
Steigen und senken,
Sausen Atome: die Körper im Raume.

S ha nagy autó-dongók száguldanak is,
s az éterben repülőgépek szállanak is,
az emberből hiányzik az örökké világ-rengető erő.

Köpés az ember csak fényes sineken.
...A zúgó ár tehetetlen az óceánba hal,
nem érezték Goethét hadi táncaikban az indiánok,
s nem érezte Krisztus szenvedéseit az irgalmatlan örök Sirius.

Soha meg nem rezzen bennük az érzés,
egymáshoz rideg, érzéketlen
keringenek, száguldanak
az atomok: a testek a térben.

(Lator László ford.)

Azt, hogy ezek az érzelmi tartalmak nem újak, mindenki látja. Ősrégi alkotórészei ezek a kispolgári nagyváros-költészetnek. Az, ami az expresszionizmusban új, tartalmilag csak az elveszettségnek és a kétségbeesésnek mennyiségi fokozásában van. És ez a fokozás megint csak szükségszerű eredménye a kispolgárok helyzetének az imperialista korszakban. Ez a tartalmi fokozás formálisan azonban átcsap a minőségibe. Az expresszionizmust megelőző irányzatok, mindenekelőtt a naturalizmus, megkísérelték, hogy ábrázolják a kispolgár reménytelen gúzsbakötöttségét a tőkés gépezetben, a kapitalizmus szerkezetének való tehetetlen alávetettségét — persze ez az ábrázolás nem volt kielégítő, mivel a naturalisták sem ismerték a társadalmi okokat, a gazdasági hajtóerőket, és ezért ezeket nem is ábrázolhatták; ők is felületi jelenségekbe kapaszkodtak (például házasságba és családba, azokat pszichológiai visszfényükben felfogva), még ha ezeket — külsőleg, felületileg — megkísérelték is társadalmi összefüggésükben bemutatni. A naturalizmust aztán jellemző módon a társadalmi összefüggések ábrázolásával kapcsolatos elégtelenség fokozásának irányában küzdik le. Az impresszionizmus a naturalizmussal szemben rendkívül kifinomította az élet felületének és az ott létrejövő pszichológiai ingereknek ábrázolását, de egyben mindkettőt még jobban eltávolította társadalmi alapjaitól, az objektív alakok ábrázolását eleve még lehetetlenebbé tette. (S itt — talán feleslegesen — hangsúlyozni kell, hogy az objektivitásnak ez a technikai eltorlaszolása következmény, nem pedig ok.) A szimbolizmus a hangulati tüneteket határozottan és teljesen leszakította még külsőséges-felületi módon megragadott társadalmi külvilágukról is; általában való elveszettséget, általában való tanácstalanságot stb.-t ábrázolt.

Az expresszionizmus alkotómódszerében csak az az új, hogy az addig végbemenő absztrakciós folyamat most egyfelől meggyorsul, élére állítódik, másfelől és ugyanakkor formális irányát tekintve megfordul. Az impresszionisták és a szimbolisták mint nyílt, őszinte szubjektivisták, mindinkább-szubjektivizálták az alkotó módszereket, vagyis gondolatilag elszakították az ábrázolandót reális alapjaitól. Ámde, a közvetlen valóság általános szerkezetét megtartották; a benyomások kiszakított kiváltói még mindig — legalábbis külsőleg dinamikus — elsőbbséggel kell hogy bírjanak a benyomásokat felvevő szubjektummal szemben, szembe kell hogy álljanak vele „külvilágként". Persze csak az ábrázolt világban. Az elmélet már úgy fogja fel őket, mint a teremtő szubjektum termékeit, legalábbis miként jüket illetően; mivoltuk helyenként még megmarad megismerhetetlen magáért-való-dologként. (Itt a legkülönfélébb átmeneti formák kötik össze az újabb naturalizmust ezzel az

alkotómódszerrel.) A fordulat, melyet az expresszionizmus végre akar hajtani, abban van, hogy — a modern író képzeletében élő — alkotási folyamatot átviszi a mű szerkezetére, vagyis az expresszionista ábrázolja az előttünk immár kellőképpen ismert „lényeget" és — ez a döntő stílus-kérdés — kizárólag ezt a „lényeget". Ismételten rámutatunk arra, hogy ebben a „lényeg"-ben semmi közös nincsen az objektív valóság általános, tartós, visszatérő, tipikus vonásainak objektív összefogásához és kiemeléséhez. Az expresszionista éppen elvonatkozik ezektől a tipikus jellemvonásoktól, amennyiben — éppúgy, mint az impresszionisták és a szimbolisták — az élményben adott szubjektív visszfényből indul ki és éppen azt emeli ki, mely ott, kizárólag a szubjektum szempontjából tekintve lényegesnek tűnik és közben a „kicsi", „kicsinyes", „Lényegtelen" mozzanatokat (éppen a konkrét társadalmi meghatározásokat) kihagyja és a „lényeget" kiszakítja a térbeli-időbeli-kauzális összefüggésből. És ezt a „lényeg"-et az expresszionista mint költői valóságot állítja elénk, mint az alkotás aktusát, mely egyidejűleg feltárja előttünk a valóság megragadható „lényegét".

Ezt teszi, amikor a lírában magát ezt az alkotási folyamatot, a szubjektív mozzanatoknak ezt a desztillálását, ezt az objektív valóságtól való elvonatkozást meztelenül elénk állítja : az objektív valóság rendezésére és megértésére való önnön képtelenségét — a világ káoszaként és egyúttal a költő szuverén tetteként — formává „sűríti össze". Ezt teszi az objektív formákban (például a drámában), midőn kizárólag ezt az élménycentrumot ábrázolja valóságosnak, és csak abból a nézőpontból szemlélve csoportosít minden egyebet, e köré az élményközpont köré. Tehát ellentéte a realista íróknak, akik a drámát mint ellentétes társadalmi erők objektív harcát fogták fel. Mindazonáltal mély világnézeti rokonságban van az impresszionistákkal és a szimbolistákkal, akik már szintén nem az objektív valóság ellentmondásait ábrázolták, hanem mindinkább szubjektum és valóság ellentétét formálták meg. Csakhogy ezek (gondoljunk például Maeterlinckra) az objektív valóságot eltüntették, hogy csupán a szubjektumra gyakorolt benyomását, mint absztrakt félelmet stb.-t engedjék hatni, míg az expresszionista drámaíró a költői szubjektumot, mint központi alakot a színpadra állítja és minden vele szembenállót az ő nézőpontjából formál meg kizárólag abban a mivoltában, melyet a központi alak számára jelent. (Az expresszionista „lényeg".)

Ezáltal kettős, feloldhatatlan disszonancia jön létre. Egyrészt ezek az alakok formálisan puszta árnyékképekké válnak, melyeknek viszont, a színpadi perspektíva folytán azzal az igénnyel kell fellépniök, hogy ők valóságos lények. Másrészt a költő arra kényszerül, hogy az ily módon absztrahált problémát a maga leplezetlen ürességében és gondolatlanságában kimondja ; nem elégedhetik meg annak — persze épp oly üres — hangulati visszfényével, mint például a szimbolista. Így azután ilyen bölcsességek látnak napvilágot :

„*A fiú :* És mit kell tennem?

A barát: Lerombolni a család zsarnokságát, ezt a középkori kelevényt ; ezt a boszorkányszombatot és a középkori kénköves kínzókamrát ! Megszüntetni a törvényeket — visszaállítani a szabadságot, az emberek legfőbb javát.

A fiú : A föld-tengely eme pontján újból lángolok.

A barát: Mert gondold meg, hogy az apa elleni harc ugyanaz, mint ami száz esztendeje a hercegek elleni bosszú volt. Ma *miénk* a jog ! Annakidején koronázott fők megnyúzták és szolgájukká tették alattvalóikat, ellopták pénzüket, szellemüket börtönbe zárták. Ma mi énekeljük a Marseillaise-t ! Ma még minden apa büntetlenül éheztetheti és robotmunkára kényszerítheti a fiát, s meggátolhatja, hogy nagy műveket vigyen véghez. Ez csak a régi dal, igazságtalanság és kegyetlenség ellen. Az állam és a természet előjogaira hivatkoznak. El mindkettővel ! Száz éve eltűnt a zsarnokság — segítsünk felnőni egy új természetet !"

(Hasenclever : A fiú [Der Sohn], IV. felv. 2. szín.)

Részletesen idéztünk az expresszionizmusnak ebből a reprezentatív drámájából, hogy világosan megmutassuk : ennek a konfliktusnak tartalma a naturalisták tipikus családi konfliktusaitól [Hauptmann Friedensfestjétől *(Béke-ünnep)* Hirschfeld Müttern *(Anyák)* című művéig] alapját tekintve egyáltalán nem különbözik. Mindkét esetben olyan jelenségről van szó, melynek ábrázolásakor a költők nem fogták fel, hogy ez a jelenség csupán a tőkés társadalmi rend következménye. Míg azonban a naturalisták felületi ábrázolásuknak szinte fotografikus hűségével legalább a konfliktus megjelenési módjának bizonyos — fel-nem-fogott — vonásait ábrázolták — addig a valóságtól való expresszionista elvonatkozás gyerekes értelmetlenséget tár fel „lényegként". Természetesen ez az értelmetlenség sem véletlenszerű ; itt közeli rokonságban van a romantikus-reakciós „ifjúsági mozgalmak" tartalmával. És ez az alkotó módszer, mely azt a folyamatot, amelyben e szubjektivizmus a valósággal — tehetetlenül — megbirkózni törekszik, éppoly hűségesen és éppoly felületesen másolja, mint ahogyan a naturalista fényképezte fel-nem-fogott benyomásait — találja meg, mutatja fel, állítja elénk — állítólag — a „lényeget" a költői munka folyamatában. Felfokozott szubjektivizmus ez, mely az objektivitás üres gesztusával lépett fel. Így létrejön az alkotó szubjektumnak egy látszat-aktivitása, s ebben az expresszionista elmélet olyan alapelvet látott, mely az expresszionizmust, mint valami gyökeresen újat minden korábbi művészettől (mindig a közvetlenül megelőző impresszionizmust értik ezen) megkülönbözteti. Amellett az expresszionista teoretikusok szem elől tévesztik, hogy osztálytartalom és világnézeti alap ugyanaz marad és a formális különbséget merev, a másikat-kizáró ellentétté feszítik. A fejlődés folytonossága csak látszólagos, csak a felületet érinti. Különösen a tartalmi elszegényedés folyamata halad tovább az expresszionizmusnál, változatlan irányban, de fokozott mértékben. Éppen az elszigetelés módszere, mellyel az expresszionisták a „lényeget" megragadni vélik, döntő lépést jelent előre ebben az irányban, mivel a meghatározások tudatos elhagyását jelenti, pedig e meghatározások gazdagsága, kapcsolódása, összefonódottsága, kölcsönhatása, fölé- és alá-rendeltsége a maguk mozgó rendszerében — minden valóságábrázolás alapja. Worringer absztrakciója, „a vonatkozásoktól való" Picard-féle „megszabadulás", a Pinthus-féle „lényeg" ezért jelenti az ábrázolt valóság tartalmának tudatos elszegényítését. Az expresszionizmusban levő „új", mely az impresszionizmus lényegtelen felületi meghatározása elleni

harcból jött létre, így hát fokozza az ürességet és tartalmatlanságot, mivel a valóságban a közvetlenül megragadott meghatározások felületességét csak az igazi, mélyebben fekvő lényegi meghatározások felkutatása révén lehet leküzdeni. A minden meghatározástól megfosztott „tiszta lényeg" szükségképpen üres. „»Tiszta« jelenségek — mondja Lenin — nincsenek sem a természetben, sem a társadalomban és nem is lehetségesek — éppen ezt tanítja a marxi dialektika, s megmutatja nekünk, hogy maga a tisztaság fogalma az emberi megismerésnek egy bizonyos korlátozottsága és egyoldalúsága, mely nem képes a tárgyat teljes bonyolultságában, végig felfogni." *(A II. Internacionále csődje.)*

Leninnek ez a megállapítása a mi kérdésünk szempontjából azért is felettébb fontos, mert általa az expresszionizmus ideológiájának és alkotómódszerének összefüggése az USP-vel és a háborús és háború utáni idő szélsőbaloldalával (Pfemfert és az „Akció") még egyszer kihangsúlyozódik: a forradalom fogalmának ideológiai elsorvasztása — „tiszta" kapitalizmus, „tiszta" szocialista forradalom — a legszorosabb összefüggésben van a jobboldali és baloldali opportunista politikával. A forradalom fogalmának teljes üressététele az expresszionistáknál, persze, e törekvések legvégletesebb felfokozását jelenti, a különféle politikai árnyalatok esetében ezek eklektikusan összekeveredhetnek. És itt még egyszer megmutatkozik az, hogy az expresszionizmusnak ez az alkotómódszere csak egy részét alkotja az imperializmus alatti német polgári értelmiség fentebb ismertetett ideológiai mozgalmának, melyet ismertettünk. Látszatmozgás tartalmiság és objektivitás irányában, mely harcol az azelőtti tisztára szubjektív-idealista és agnosztikus irányzatok ellen, azokat látszólag, formálisan gondolatilag és művészileg legyőzi; látszatmozgás, mely a valóságban éppen a szubjektivista áramlatokat erősíti, éppen a tartalmiságot üríti ki, mely tehát objektíve az imperializmus előtti polgári törekvések egyenesvonalú folytatása és fokozása, és nem is lehet más, mivel az osztályalapok — változott feltételek között — maradtak a régiben.

A tartalmiság elsatnyulása mint az expresszionizmus tudatos alkotómódszerének szükségszerű következménye mindenütt megmutatkozik abban, hogy hajlik minden konkrét meghatározás tudatos kiszorítására. Picard például „a káosz kisebbítésére" való törekvéséből vezeti le, hogy az expresszionizmus nem akarja tudni, „hogyan jött létre egy dolog, hogy még csak azt sem akarja látni, hogy egy dolog micsoda, hanem csak azt, hogy egy dolog *van*". A kauzalitást ki kell kapcsolni, mivel ez „a káoszban-levő dolgok számát" növeli „az ok és az okozat közötti átmeneti képződmények" által (id. mű, 337). Tehát az expresszionisták itt az imperialista korszak ideológusainak abban a nagy sorozatában helyezkednek el, amely régi elméleti elképzelései megmentésének érdekében vagy új mitológia bevezetésének céljából — tagadja a kauzalitást, a tárgyak objektív egybekapcsolódását és a külvilág folyamatait. A sor Nietzschétől és Machtól Spenglerig, Spannig és Rosenbergig terjed. Ezekből az előfeltételekből, melyek — mint láttuk — az expresszionizmus általános világnézeti előfeltételei, s nem csupán egyes teoretikusok vélekedései, Herwarth Walden még nyelvtechnikai tekintetben is minden konzekvenciát levon. Harcot indít a mondat ellen a szó érdekében. „Miért fogjuk fel csupán a mondatot és nem a szót is?" kérdezi. Ha világnézetileg mindenmeg-

határozást mint „zavarót" elhagyunk, természetesen nyelvileg sem uralkodhatik a mozgó, a mindenoldalúságra orientált összefüggés, hanem az izolált s az izoláció céljából kiválasztott és alkalmazott szónak kell érvényre jutnia. Szót és mondatot éppoly merev egymástkizáró ellentétként állítanak szembe, mint korábban — filozófiailag — dolgot és összefüggést. A valóságos összefüggésnek szavakban való mindenoldalú kifejezését megkísérelni, ez — erről az álláspontról — az író „személyes" önkényének, a szón elkövetett erőszaknak kell hogy tűnjék. Ezért Walden következetesen így folytatja: „És mivel a költők uralkodni szeretnek, a szón túl mindjárt kitalálnak egy mondatot. De a szó uralkodik. A szó széttépi a mondatot és a költészet kontármunka. Csak szavak kötnek. A mondatok mindig szedett-vedett dolgok." (*Bevezetés az Expresszionista költészet* antológiájához — Expressionistische Dichtung — Berlin, 1932, 11/12.)

Itt az expresszionizmus belső ellentmondásai most már úgy lépnek fel, mint az alkotómódszer ellentmondásai. Először is, feltárul előttünk a végletes — a szolipszizmussal határos — szubjektivizmus. Walden — előfeltevéseit tekintve — következetes, amikor így ír: „A szavak művészetének expresszionista képe a hasonlatot a tapasztalati világra való vonatkozás nélkül állítja elénk. A logika hiánya érzékileg megragadhatóvá teszi a nem-érzéki fogalmat." (Ugyanott, 12. és 16.) Hasonlóan ír Otto Flake: „Az, hogy »témát« választunk, már felemásság . . . . . Az, amit reálisnak mondok, a rajtam kívüli külvilág, a tények csak agyamban léteznek, amennyiben elismerem és akarom, hogy legyenek . . ." (Souveränität az Erhebung című antológiában, 342.) A lényegnek megragadása, a tárgyiasságnak állítólag „legtisztább formája", átcsap az abszolút önkényesség „tárgyiatlan" művészetébe. Az impresszionizmus tartalmi üressége, mely lényegtelen, csupán szubjektíve jelentékeny, felületi vonásoknak halmozásában nyilvánul meg művészileg — itt a formálisan — de csupán formálisan — ellentétes oldalon — fokozódik fel: az objektív valóságról levált tartalmilag üressé tett, tisztára szubjektív „kifejezés" totalitásában nem hozhat létre egyebet, mint „kitörések" üres halmozását, látszatmozgások merev együttesét. Mivel — másodszor — az expresszionizmus nem kerülheti el, hogy fölvesse a totalitás kérdését. Az expresszionizmus belső ellentmondása — mely osztályjellegű és világnézeti — az alkotómódszer terén abban az antagonizmusban nyilvánul meg, hogy egyrészt totális ábrázolás igényével kell fellépnie (márcsak a háború alatti és a háború utáni társadalmi politikai állásfoglalása következtében is), hogy viszont másrészt az alkotómódszer nem teszi lehetővé eleven és mozgásban levő összefüggésnek ábrázolását. Ezért a totalitás csak külső szurrogátum révén tisztára formálisan és üresen kerülhetett be az expresszionisták műveibe. A szimultanizmus például ilyen üres és formális külsődleges eszköz, mely a hiányzó mindenoldalú belső összefüggést asszociatív módon összefogott szavak külsődleges egymásmellélhelyezésével akarja pótolni. Itt, persze, feloldhatatlan antagonizmus jön létre tartalom és forma közt. És az a látszatmegoldás, melyhez az expresszionizmus folyamodik, éppen ezt az antagonizmust tárja elénk, legnagyobb kiélezettségében. Tudniillik a tartalmak semmis mivolta — harmadszor — a nyelv kezelésének harsogó pátoszába öltözik. Ha a korai expresszionizmus a háború előtt, vagy az expresszionizmus epigonisztikus vegetálása az első forradalmi áradat leapadása

után képes volt arra, hogy ezt a meghasonlottságot felbomlott önióniával nyíltan megmutassa és ezáltal — látszólag — íróilag legyőzze — éppen az expresszionizmus virágkora számára ez kizárt dolog volt. A költők — a háborúhoz és forradalomhoz való állásfoglalásuk folytán — kénytelenek voltak patétikusan, magabiztosan, kiáltvány-stílusban „vezérekként" fellépni, és tartalmatlan — irracionális „fogalmaik" üres szubjektivitását úgy hirdetni, mint kinyilatkoztatásokat, mint felhívásokat és útmutatásokat. Ezáltal az objektív valóság tárgyi mivoltától megszabaduló nyelv bádog-„monumentalitásba" merevedik, a tartalmiságra-törekvés átütő erejének hiányát az egymásmellédobott, belsőleg összefüggéstelen képek és hasonlatok hisztériás fokozásával kell pótolni és takarni. Ebben a nyelvben világosan kifejezésre jut az osztálytartalom, egy gyökértelen és szétbomlott kispolgári értelmiségnek „vezérséggé" cicomázott tanácstalansága, mely proletariátusnak és burzsoáziának világtörténelmi — de még éretlen — osztályharcai között jött létre. És ebben a meghasonlottságban, e meghasonlottság által, éppen a nyelv fejezi ki megfelelően az expresszionizmus igazi osztálytartalmát, éppen azért, mert a kigondolt tartalmak semmis mivoltát akaratlanul, de annál kíméletlenebbül leleplezi. Az üres mozgás, mint alapelv — „a mozgatónak mint alapelvnek az emberek tulajdonságává kell válnia, a forradalminak benne kell megörökítve lennie, túl minden mulandón" (Wolfenstein) — az „örök", tehát az osztályharcról leválasztott forradalom ebben a nyelvben megfelelő kifejezésre talál. Ez a dinamika nem az igazi forradalmár dinamikája, ez a mozgás kívülről, a történelmi események által erőszakolódik rá kispolgári írókra, s ezért hisztériásan túl van feszítve. Így tehát magától értetődik, hogy a külső sarkallás megszűntével a hisztériás túlfeszítettség csillapul: a viszonylagos stabilizáció idején a kispolgári értelmiség megtalálja a nyugodt és letisztult ürességhez vezető utat, eljut az „új tárgyilagossághoz" (Neue Sachlichkeithez). Azok a kevesek, akik nem csupán beképzelték maguknak, hogy forradalmárok, akik — habár ekkor még zavarosan — a proletárforradalomra és nem „az örök emberi forradalomra" törekedtek — a forradalomhoz való állásfoglalásuk tisztulásával elhajították az expresszionizmus poggyászát is. A fejlődés túlhaladt az expresszionizmuson.

*

Ebből a halálából bizonnyal nem tudja életrekelteni az expresszionizmust az a felettébb kétes, felettébb problematikus érdeklődés, mellyel a fasizmus megtiszteli. Sőt, az a tény, hogy a fasiszták — bizonyos joggal — olyan örökséget látnak az expresszionizmusban, mely számukra felhasználható — az expresszionizmus sírkövének súlyát még növeli. Goebbels igenli az expresszionizmust, amint egyben — s ez tanulságos — az „új tárgyilagosság" (Neue Sachlichkeit) érvényét is elismeri, de a naturalizmust, mely „miliőfestésben és marxista ideológiában elfajult" — elveti, tehát a stílusfolytonosságot csak a háború utáni imperializmus művészetével tartja fönn. Ezt a következő, ugyancsak érdekes indokolással teszi: „Az expresszionizmusban voltak egészséges elemek, mivel az időben magában volt valami expresszionisztikus." Ami — ha a szavaknak értelmük van, s kétségtelen, hogy Goebbelsnél ez az eset nem

mindig áll fenn — annyit jelent, hogy Goebbels éppen a valóságtól való expreszszionisztikus elvonatkozást, az expresszionista „lényeget", egyszóval, az expreszszionista torzítást mint a valóság ábrázolásának módszerét, helyénvaló fasiszta propagandaeszköznek véli. Az a feje-tetejére állított indokolás, hogy a valóságban magában volt valami expresszionisztikus, megmutatja az utat, melyen a mitizáló idealizmus időközben végigment: maguk az expresszionisták alkotómódszerüket még a „lényeg" stilizáló megragadásának tartották; s Goebbels, a hazug demagóg, ezt a módszert már azonosítja magával a valósággal.

Magától értetődik, hogy az expresszionizmusnak ez a „feltámadása" csak részleges. Az expresszionizmus nem tudja visszahódítani 1916 és 1920 közötti uralkodóhelyzetét. Egyrészt, Goebbels az expresszionizmust az „új tárgyilagossággal" egyetemben „acélos romantikává" kalapálja egybe. Másrészt — például a fasiszta Schardt professzor — felettébb előkelő ősöket tulajdonít neki. Minden „naturalizmust" — tudniillik a valóság minden igazi megragadását és tükrözését — Schardt elutasítja mint „nem-németet". Ezzel szemben a „végtelenség gót-fausti akarásának" családfája Walther von der Vogelweidével, a naumburgi plasztikával és Grünewalddal kezdődik, s elvezet Stefan Georgéig, Noldéig és Barlachig. A specifikusan expresszionista jelleg itt lesüllyed ennek az eklektikus stíluskeresésnek puszta mozzanatává — s e stíluskeresés különféle elemeit csak a fasiszták közös szándéka, a valóság ábrázolása előli menekülés tartja össze, de olyan menekülés, mely fellengzősen úgy maszkírozza magát, mint „fausti" felülemelkedés a közönséges „nem-német" valóságon.

Az expresszionizmusnak ez a fasiszta örökségként való elfogadása nem véletlen. A fasizmus — az irodalom területén is — semmi igazán újat nem hozott. A monopolkapitalizmus minden élősdi, minden rothadási tendenciáját eklektikus-demagóg „egységbe" foglalja össze, s itt, persze, valóban új az összefogás módja és különösképpen az, ahogyan értékeli ezeket abból a célból, hogy tömegbázist teremtsen a válságtól és forradalomtól fenyegetett monopolkapitalizmus számára. Új az a radikalizmus is, mellyel az objektív valóság mindennemű megismerését elutasítja, mellyel az imperialista korszak irracionalista-misztikus törekvéseit a badarságig fokozza. Világos, hogy ebből az irodalom területén minden realizmus radikális elutasításának kell következnie. Így tehát ezt a naturalizmust — mely a burzsoázia forradalmi korszakához viszonyítva oly erőtlen és felületes volt — el kell átkozni mint „nem-németet"; ahol a fasiszta irodalomelmélet és gyakorlat mégis elfogadja a realizmus valamilyen fajtáját, ott a német késő-romantika ál-realisztikus, félig vagy egészen apologetikus hagyományaihoz kapcsolódik. Csak az „új tárgyilagosság" „realizmusának" apologetizmusa eléggé nyílt ahhoz, az irodalmat csak ez téríti el eléggé nyilvánvalóan a valóság költői reprodukciójától — hogy beleférhessen a fasiszta örökségbe. Az expresszionizmus azonban — mint megmutattuk — éppen egybeesik ezzel a valóságtól való elfordulással mind világnézetileg, mind alkotómódszerében. Az expresszionizmus, mint a fejlett imperializmus írói kifejezési formája irracionalista-mitológikus alapokon nyugszik, alkotómódszere a patétikusan-üres, deklamáló manifesztumnak, egy látszat-aktivizmus proklamálásának irányában halad. Van tehát egy egész sor lényeges vonása,

melyet a fasiszta irodalomelmélet, anélkül hogy rajtuk vagy önmagán erőszakot kellett volna tennie, átvehetett. Persze, az expresszionizmus tudatos tendenciái mások, sőt, olykor egyenesen ellentétesek. Ezért van az, hogy a fasiszta „szintézisbe" csak mint alárendelt mozzanatot lehet beolvasztani. De itt kimutatott elvonatkozódása a valóságtól, tartalmi üressége ezt a besorolást és „gleichsaltolást" rendkívül megkönnyíti.

Persze, az expresszionizmusnak akárcsak ilyen elismerése is — még nagyon kétes. A nemzeti szocializmuson belüli irányzatok általános harcai az irodalomelméletben is megmutatkoznak. Alfred Rosenberg egy alkalommal művészi Otto-Strasser-embereknek nevezi az expresszionizmus követőit. S közben a nemzeti szocialista diákok „eszeveszett dilettánsok és nyárspolgárok képrombolása" ellen, „a nagyszakállúak és bársonygallérosok" ellen, „a nemzeti szocializmust színlelő külvárosi festők görög-római-vilmosi akadémizmusa" ellen mennydörögnek.

Ha néhanapján mégoly hevesek is ezek a viták — nem szabad túlértékelni őket. Rosenberg ugyan beszél „kétfrontos harcról : a hanyatlás ellen és a maradiság ellen" — de a valóságban a nemzeti szocializmus elmélete és gyakorlata a hanyatlás és a maradiság egysége. Kétségtelen, hogy az expresszionisták semmit sem kívántak kevésbé, mint a maradiságot. De, mert világnézetileg nem tudtak elszakadni az imperialista élősdiség talajától, mert az imperialista burzsoázia ideológiai hanyatlásának kritikátlan és ellenállásnélküli résztvevői, sőt, néhanapján úttörői voltak — alkotómódszerüket nem kell eltorzítani, amikor szolgálatába kényszerítik a fasiszta demagógiának, hanyatlás és maradiság egységének. A nemzeti szocializmus általános „novemberi örökségéhez"* tehát az expresszionizmus is joggal hozzátartozik. Mert — minden fellengző gesztusa ellenére — sem mutat túl az 1918-as „Weimar" horizontján. A fasizmus — mint a német Szociáldemokrata Párt és az USP novemberi árulásának szükségképpeni következménye — az irodalomban is birtokába veheti a „novemberi örökséget".

1934

* *Az 1918 novemberi német polgári forradalomról van szó.*

1

Egy ifjú ember története II. Vilmos korában — ez a tartalma Becher regényének.

A gyermek a szülői ház erkélyén áll azon az újév-éjszakán, amikor a harangok a huszadik évszázad kezdetét jelzik. Szüleinek, és azok házibarátainak nyárspolgári beszélgetése egy új korszak kezdete körül forog. És az élénk, képzeletgazdag, lágy és ingatag gyereket magával ragadja ez a hangulat. Ő is érzi, hogy az élet, ahogy idáig volt, nincs rendben: mindennek „mássá" kell lennie.

A regény eszmei, társadalmi és emberi tartalma: harc e „mássálevésért". Természetesen már a szóban magában kettős értelem rejlik. Egyrészt az emberek elégedetlenek külső és belső életük alakulásával; valami másnak, jobbnak kell jönnie. Másrészt — tudatosan vagy tudattalanul — szakadatlan harc folyik azért, hogy mi legyen e „más"-nak tulajdonképpeni szociális tartalma. E kettős küzdelemből adódik a regény cselekménye.

A végén is kongnak a harangok, lobognak a zászlók: kitört az első imperialista világháború, a németek már bevették Lüttichet. Hans Gastl, a regény hőse vonakodott attól, hogy mint háborús önkéntes a hadseregbe belépjen, és ezért el kellett hagynia a szülői házat. A lappangó ellentét, mely a „mássálevés"-ben kezdettől fogva rejlett, immár nyilvánvaló lett. Mindkét egymással ellentétes értelme világosan látható alakokká, ellenséges táborokká vált.

Az össznémet imperialisták álma beteljesült: a háború kitört. És a nacionalista egység-mámor csaknem az egész németséget, a császártól a szociáldemokratákig hatalmába kerítette. Csak néhány partizán van „ellene". Köztük Hans Gastl, az államügyész fia. Most vívta meg első igazi csatáját a „mássálevés"-ért.

2

Nagyon keveset tudunk az utolsó évtizedek német emberéről. Annak a jele ez, hogy a német irodalom nem töltötte be teljesen történelmi hivatását. Nem a tények hiányoznak, nem is szociális elemzésük. A német fejlődés általános képe, ha még történelmileg nincs is maradéktalanul és kielégítően föl-

kutatva, és az út, amelyet a német nép körülbelül 1870-től máig maga mögött hagyott, fővonalaiban tisztán áll előttünk. De a német emberek belső fejlődését csak nagyon elmosódott körvonalakban látjuk. Amit Balzac és Stendhal a restauráció és a júliusi királyság Franciaországa számára, amit Tolsztoj, Scsedrin, Csehov és Gorkij a jobbágyfelszabadítás és a forradalom között Oroszország számára véghezvitt, hiányzik a német irodalomban.

Ezzel hiányzik a történelmi változások látható felszíne alatti kapilláris mozgások története, amely a történelem „hirtelen" fordulatait nemcsak objektív-gazdasági, hanem szubjektív-emberi szempontból is érthetővé teszi, amely a mai németek pszichológiai lényegét, intellektuális és erkölcsi arculatát megvilágítja a számunkra. Éspedig mozgásában, nemcsak egyszerűen úgy, ahogyan van, és amilyennek látszik. Enélkül csaknem mindig metafizikai merevség jön létre, holt eredmény benyomása keletkezik. A kapilláris mozgás ellenben megmutatja, hogyan vált azzá, ami; tehát költői magyarázata annak hogy össz-arculata miért éppen ilyen — abban a bonyolult dialektikában, ahogy erényekből zavarok, tévelygések, sőt bűnös tettek keletkezhettek, ahogy hibák történelmileg jelentős fordulatok hordozóivá válhattak.

Heinrich Mann Hesslingje az *Alattvaló*ból egy háború előtti németnek olyan portréja, amely leleplezi a jövőt. Arnold Zweig háborús regényének Bertinjében, Winfriedjében, Kroysingjében a német értelmiség első világháború alatti átalakulásának kapilláris folyamatai rajzolódnak elénk. E fontos, és sajnos nagyon gyér sorba állítja most Becher Hans Gastlját, és azokat az alakokat, akik ennek ifjúkori útját pozitív vagy negatív módon megszabják. Fontos és ritka hozzájárulás ez annak a sötétségnek a megvilágításához, mely a jelenkor német emberének fejlődéstörténetét még mindig körülveszi.

3

Azáltal, hogy Becher regénye középpontjába a „mássálevés"-t állítja, szakít a háború előtti paradicsomi élet szélesen elterjedt legendájával. Heinrich Mann regénye kegyetlen szatírával már előbb széttépte ezt az álomképet. De rombolómunkájának — szatirikusan jogosult — egyenesvonalúsága költői kiegészítésre szorult. Az 1914-es év nyári napjai a vilmosi fejlődésnek történelmileg szükségszerű, de nem egyszerűen fatalisztikus következményei voltak, hanem egyszersmind igen bonyolult belső ellentmondásainak kitörései is. Egyrészt egész nagy tömegek ébredtek fel álmukból; emellett mostani vizsgálódásaink szempontjából nem döntő, milyen mértékben volt ez idilli álmodozás, illetve lidércnyomás. Másrészt fejvesztetten kezdtek menekülni a nép közösségének mámorosan felragyogó illúziójába, abba a hitbe, hogy alá lehet merülni a közösség hullámaiba, hogy elhagyhatják a mindennapok egoista kicsinyességét, betokosodott magányosságát, zsarnoki bensőségét. Arnold Zweig háborús regényciklusa a háború tulajdonképpeni kitörését még nem formálta meg. De ebből a mámorból való lassú, gyötrelmes, ellentmondá-

sokban gazdag, többnyire nagyon részleges ébredéseket ábrázolva megmutatja, hol kell e problémát, és megoldását keresni.

A „mássálevés" Bechernél most a problémának új, eredeti, kiegészítő, világosságot gyújtó fordulatot ad. Regényében minden ember elégedetlen külső és belső állapotával. De minthogy a regény polgári és kispolgári körökben játszódik, és a munkásmozgalom csak a horizonton szerepel, ez elsősorban és főként csak egy nyomasztó, kevéssé tudatos, szorongó érzést jelent. Például Hans Gastl anyjának ösztönös, érzelmi, de gyakorlatilag tehetetlen tiltakozását; ő a döntő pillanatokban mindig „ellene" van a kirobbanó polgári aljasságnak, de mégis hagynia kell, hogy minden megtörténjen. Így utasítja vissza a nagymama, aki a klasszikus humanizmus pusztulásának korszakában nőtt föl és nevelkedett, a közönséges-polgári jelent, azonban természetesen semmilyen nyílt ellenállásig nem jut el, csak a tiltakozás halk, kizárólag finom füllel hallható árnyalataiig. Mindezek azonban kétségtelenül fontosak a nagyon fogékony, minden benyomásra nyílt fiú számára. A legnagyobb tiltakozó gesztus, amelyet a nagymama megengedhet magának, az, hogy végrendeletileg meghagyja: ne keresztény módon temessék, hanem hamvasszák el. Sőt, az apa, az államügyész, Hans Gastl fiatalkorának nyomasztóan negatív, gyakran groteszkül fenyegető hatalma is elégedetlen, bensőleg meghasonlott ember, akinek családi zsarnoksága, féktelen kitörései épp abból fakadnak, hogy saját élete nem nyújt neki se belső, se külső kielégülést. És ezt a vonalat Becher gazdagon variálva minden polgári alakjánál keresztülviszi. A plebejus és proletárvilágban, amely a főhősök polgári otthonát körülveszi, természetszerűen még sokkal erősebb a vágy egy külső és belső „mássálevés" után. Itt azonban e vágynak, és a létezővel szembeni elégedetlenségnek egészen ellentétes tartalma, és egy objektíve lázadó szándéka van, amely természetesen nagyon sok alaknál (cselédeknél stb.) szinte öntudatlanul nyilvánul meg. De ennek az elégedetlenségnek egész öntudatlan, egész zavaros megnyilvánulásai is visszhangot találnak a gyermek és az ifjú lelkében.

A gyereknek, és később az ifjúnak a vágya a „mássálevés"-re, arra, hogy egy másfajta, új világot megérjen — a regény belső tartalma — csak főhangja egy kórusnak, melyben az összes résztvevők a maguk módján együtt énekelnek.

4

Láttuk már: az általános vágyakozás a „mássálevés"-re két, egymásnak ellentétes törekvésből áll. Az egyik számára — végeredményben — a vilmosi Németország nem elég reakciós és imperialista; a másik az emberek felszabadításának útját keresi a kapitalizmusból, felszabadulást a gazdasági, és erkölcsi, politikai és kulturális szolgaságból. De az ellenséges táboroknak ez a borotvaéles szétválasztása — a regény szerencséjére — a cselekménynek csak valóban drámai mozzanataiban szembetűnő. Különben csak (folyton láthatatlanul

jelenlevő) alapját képezi minden eseménynek: az olvasó látja az egymást keresztező külső és belső törekvések és konfliktusok kaotikus és sokszorosan összekuszált harcát, amelynek bonyolult szövevénye — természetesen az alapvető ellentét mindig jelenlevő hátterével együtt — a vilmosi Németország hű képét eredményezi.

Ha mi ezt az összekuszáltságot erénynek neveztük, azért tettük ezt, mert benne a problémák teljessége jut kifejezésre. Becher nem tartozik a mai írók ama tömegéhez, akik, politikai reakció ellen harcolva, „elfeledkeznek" a kapitalizmusról, vagy az üzemi kizsákmányolást leleplezve, „eltekintenek" a munkások magánéletétől. Becher regényének a háború kitörése nem pusztán tetőpontja: a háborús motívum a főhős egész ifjúkori fejlődésén végigvonul, és döntően befolyásolja azt.

És a kulmináció sokszólamú: most már önálló, sőt eddig különneműnek vélt mozzanatok egyesülnek; bebizonyosul, hogy a kapitalista ellentmondások minden iránya összefut az imperialista háború melletti és elleni állásfoglalásba.

De a bonyolultság és kuszaság még mélyebbre nyúlik. „Az ember: csatatér" — ez áll, lényegét helyesen megvilágítva, valahol a regényben. Bechernél mindkét irányzat harca magának az embernek a lelkébe tevődik át. Emberi és szerkezeti jelentőségük nő, minél mélyebben harcolnak belsejében, és tépik szét énjét ezek az ellentétek. Innen ered Hans Gastlnak, mint középponti alaknak a jogosultsága.

Ezzel elérkeztünk a regény eszmei és művészi főproblémájához. Becher számára nem létezik egy készen adott polgár-fiú, ilyen vagy olyan szociális feltételhez kötött osztályideológiával. Ellenkezőleg, azt ábrázolja, hogyan formálja a polgári környezet a hozzá tartozókat burzsoákká, hogyan kell egy polgárfiút osztályának burzsoává nevelnie. Megmutatja, milyen ellenerők mozognak benne és környező világában, milyen erkölcsi és lelki konfliktusok keletkeznek ezeknek az erőknek harcából. Becher tehát azt a marxista igazságot látja és formálja meg, hogy egy bizonyos osztályhoz való tartozás — általános társadalmi — szükségszerűsége a kapitalista társadalom egyénénél a véletlen egy összetevőjét, a belső harc egy mozgási területét szükségszerűen magábafoglalja és hogy a döntés az egyes egyéneknél nincs eleve fatalisztikusan meghatározva. Bechernél tehát izgalmas problémává, egy lebilincselő cselekmény tartalmává éppen az válik, ami a mai társadalmi orientációjú írók többsége számára magától értetődő, sematikusan unalmas kiindulópont, és egyszersmind holt eredmény: az egyén osztályhelyzete.

E társadalmilag-eszmeileg helyes kérdésföltevésnek művészileg rendkívül fontos következménye van. Bechernél nyomát sem találjuk a társadalmi erők ama fetisizáló megmerevítésének, amelyik korunknak épp a radikális, társadalmiasságra törekvő irodalmát torzítja el. Ő minden szociálisat az egyénibe, a lélektaniba és erkölcsibe helyez át.

És másrészt: az egész regényben nem merül fel egyetlen olyan lélektani vagy erkölcsi probléma sem, amelynek belső dinamikája ne az egyik vagy a másik politikai-szociális pólusra lenne irányítva. És éppen mert ez a kapcsolat többnyire immanens, öntudatlan, kimondatlan, a konfliktus-gazdag események

magával ragadó közvetlenséget nyernek; és mert e kapcsolat, a szociális mag mégis érezhető, sőt szükségszerűen átélt, minden kiemelkedik a puszta magánélet kisszerű szűkösségéből, a puszta pszichologizálás üres agyafúrtságából.

5

A polgári élet spontán módon az emberek elpolgáriasodásának irányában hat, a szülők, a nevelők stb. ugyanakkor tudatosan azon fáradoznak, hogy már a gyerekből burzsoát csináljanak. Nem egyszerűen a jutalom és a büntetés az, ami itt hatékonnyá válik. Inkább egy igen bonyolult mechanizmusról, olyan emberi cselekedetek tudatos-öntudattalan egymásba-kapcsolódásáról van szó, amely már a gyereknek szakadékot mutat, ha ösztönösen kimerészkedik az osztálykorlátokon túlra; ez a mechanizmus hagyja, a szakadék fölött halálfélelemben függve egy ideig kétségek közt vergődni, hogy aztán a legmélyebben megalázva, jó ösztöneiért megszégyenítve, gyávaságért, aljasságért és fegyverletételért fölmagasztalva, a végén mégis „megmentse".

Becher emellett nem ijed vissza a legvaskosabb esetek ábrázolásától sem. A kis elemista Gastl nagyanyjától tíz márkát lop; iskolát kerül proletár osztálytársával, Hartingerrel együtt, akit Hans családja mint minden rosszra (azaz nem ranghoz-illőre) „csábítót" gyűlöl és rágalmaz. Mindkét „ballépést" leleplezik, és most az iskolában megbüntetik — Hartingert. A tanító lehúzatja vele a nadrágját, három tanulónak, köztük Hansnak, fognia kell őt, és így kap huszonöt vesszőcsapást. Hansban fellobban az igazságérzet, igyekszik barátját megmenteni, bevallja: ő csábította Hartingert iskolakerülésre, hogy a tolvajlást magától követte el. De a tanító „jobban tudja", és Hansnak segédkeznie kell a fenyítésnél.

Mellesleg megjegyezve már egy ilyen epizód is mutatja Becher különállását a mai irodalom középvonalától. Egyrészt nem korlátozza magát a mindennap megszokottnak szürke átlagára, hanem ellenkezőleg, brutális, szélsőséges helyzeteket részesít előnyben, amelyekben gyakran agyafúrt és mély kegyetlenség fejeződik ki, másrészt azonban ez a brutalitás nem öncél nála, hanem csak alkalom arra, hogy egy erkölcsi krízist érzékletesen plasztikussá formáljon. Tehát az ábrázolásban semmit sem enyhít helyzetei kegyetlen jellemvonásain, de ezek az erkölcsi konfliktus túlsúlya révén „maguktól" a „második vonalba" hátrálnak.

Épp ez az ábrázolási módszer teszi lehetővé, hogy ilyen jelenetek erőltetettség nélkül megkapják a helyüket a kompozícióban, mint a hős fejlődésének csomópontjai. Mert egy olyan jelenet hatása, mint amilyen a fönt jelzett, nem egyszeri, hanem — többé vagy kevésbé — tartós. Épp a gyerek és az ifjú túl lágy, túl önállótlan lény ahhoz, hogy környezetének nyilvános véleményével szemben egymaga megállhasson. Ilyen esetekben egy egész fejlődési szakaszra — sőt egyes egész életre-kiható lelki rázkódást kapnak. Ösztöneik visszájukra fordulnak; a bátorság, a szépség, az érvényesülés, a szeretet iránti

vágyódásuk néha teljesen rossz irányba fordul. Ez után a jelenet után Hans Gastl az osztály legrosszabb burzsoá-fiókáihoz csatlakozik, és sokkal agyafúrtabb kegyetlenséggel üldözi Hartingert, mint az átlagos és problémamentes polgárfiúk.

Az ellenerők a polgári gyerek számára nem mutatkozhatnak meg szervezetten. De épp egy gyereket nem lehet az élet plebejus oldalától hermetikusan elzárni; kíváncsi, vágyakozik a kalandra, szokatlanra, nem-mindennapira. Ráadásul vannak cselédek, vannak szomszédok, létezik az elemi iskola, amelyet a gyermek kezdetben látogat. Itt hat ki már most mint vonzóerő, mint a jó ösztönök ébresztője az, hogy a plebejus természetek emberileg igazabbak. Annak az ábrázolása, hogy hogyan ragaszkodik a kis Hans Gastl Christinához, az öreg cselédlányhoz, vagy Xavérhoz, a tisztiszolgához, e gazdag könyv legszebb részei közé tartozik. Másrészt környezetének ezzel a részével való érintkezésekor sem marad rejtve a gyermek előtt az osztályrétegeződés, a burzsoázia osztálygőgje, az egyenlőtlenség és az igazságtalanság. Amikor például az ifjúvá serdült Hans egy iskolatársától, Löwenstein bankár fiától először hall valamit a szocializmusról, megkérdi őt, hogyan bukkant rá erre a kérdésre. Löwenstein így felel: „Egy kolbászvég volt. Anyám levágta a vacsoránál. A tányérra rakta, és félretette: »A kolbászvég nem ehető, lehet, hogy romlott, majd Ursel megeszi. Ursel. Neki jobb gyomra van.« Ursel a szolgálólány, de egyáltalán nem Ursel volt a neve. Csak Urselnek hívtuk. Minden szolgálólányt, akit a mama fölfogad, Urselnek hívunk... Így szereztem tudomást az osztályharcról."

A „lentről" jövő befolyások ellen a szülői ház és az iskola szakadatlan, ravasz, részben nyílt, részben rejtett kis csatározásokat folytat. És a legtöbb esetben, így Hansnál is, sikerül nekik az osztálygőgöt fölébreszteni, mely ennek az érintkezésnek véget vet. Az elemi iskolából való kikerülés, a gimnazistakorszak kezdete önműködően ebben az irányban hat, mert kirekeszti a plebejus-proletár elemeket az iskolatársak sorából.

Így a serdülő ifjú sokkal magányosabb, sokkal magárautaltabb, mint a gyermek volt. És a spontán csábítási eszközök, az önmaga elől való menekülés útjai társadalmilag spontánul sokkal tömegesebben, csaknem ellenállhatatlanul jelentkeznek. Tipikus és meggyőző módon ábrázolja Becher ezt a menekülést, mint sport-mámort, mint hősének minden külső és belső konfliktust elfeledtető szenvedélyes igyekezetét, hogy bajnok legyen a rövidtávúszásban.

De valamelyest derekas természeteknél ez a mámoros kábultság nem lehet tartós. Azáltal, hogy a környezet nyomása mindig erősebbé, az elkövetett burzsoá gazságok mindig vaskosabbá válnak, a még mindig nem „idomított" hősben egy szellemibb, tudatosabb ellenállási erő ébred. Tudatosabban kezdi szövetségeseit, emberi és erkölcsi támaszait keresni; megkezdi tusáját a világnézeti tisztázódásért. Természetesen ismét összekuszált utakon: bátortalanul a jó felé indul, s ebből olykor egészen rossz keletkezik; ellenállási kísérletei gyakran gyalázatos kapitulációhoz és képmutatáshoz vezetnek. Másrészt némelykor a szülői ház és a hatóságok „segítsége" oly vérlázítóan osztályjellegű, hogy éppen ez ébreszt ellenállást. Ezt a bonyolult „föl"-t és „le"-t ábrázolja Becher nagy találékonysággal, világos, tipikus, és amellett érdekes helyzetekben. Ugyanakkor meggyőzően mutatja meg, hogy ez a „föl" és „le" nem

puszta ingadozás, hanem spirális, fölfele irányuló mozgás, amely belső szükségszerűséggel oda vezet, hogy Hans Gastl szakít a szülői házzal, és hajótörést szenved környezetének az a kísérlete, hogy belőle burzsoát faragjon.

Természetesen a szakítás a polgári világgal ezáltal még távolról sem történt meg véglegesen. És ez helyes és igaz. Becher ebben a regényben — következetesen — csak az előjátékot adja hőse további fejlődéséhez, a német ember pszichéjének további megvilágításához a századfordulótól máig.

6

Ha úgy tetszik, ez csak egy mindennapi történet: egy polgári ifjú eloldja magát családjától és osztályától. Mi van ebben? És mégis e könyv olvasója érzi: itt történelmi sors van megformálva, egy egész nemzedék, egy egész osztály sorsa.

De akármennyire is kiélezettek ezek az indivudális események és az általuk kiváltott lelki reakciók: ezt a problémakomplexumot minden fölserdülő polgár vagy kispolgár átéli, mielőtt személyisége világos osztály-arculatot nyer. Mutatis mutandis itt az osztályarculat keletkezéstörténete van megformálva.

Mindennapi történet tehát ez, de mégis érdekes és feszült. Egyetlen ember, egyetlen esemény, egyetlen gondolat sem magaslik az átlag fölé, és mégis az olvasó lélegzetét visszafojtva a hőssel együtt éli át az itt megformált sorsot, minden itt végbemenő döntést. Abban a tényben, hogy a feszültségnek ezt a fajtáját tudja kiváltani, mutatkozik meg Becher igazi költőisége. Érvényes a könyvére, amit benne, a vége felé, Sack, az író mond a fiatal Hans Gastlnak: „Jegyezze meg még: nincsenek érdektelen, unalmas emberek. Az érdektelen, unalmas emberek csupán érdektelen, unalmas írók találmányai, akik mint emberek szintén nem volnának unalmasak; csak tehetségtelenségük mutatja őket ilyenekuek . . ."

Ebben a kérdésfeltevésben mutatkozik meg Becher költői, társadalomkritikusi és nevelői okossága. Éppen mert egy igen összekuszált utat mutat a polgári társadalommal való szakításhoz, van abban a helyzetben, hogy gazdag képet adjon a veszélyekről és akadályokról, amelyek ezt az utat oly gyakran hiábavalóvá teszik. Éppen azáltal, hogy hősét lágynak, befolyásolhatónak, gyakran gyávának, kegyetlennek és képmutatónak ábrázolja, ad valóságos képet nekünk arról a szükségszerűségről, amely jobbfajta természetekben e szakításra unszol, és egyszersmind képet ad ama szerencsés vagy szerencsétlen véletlenek teljességéről, amelyek az egyénnél a sikert vagy a sikertelenséget okozzák.

És végül hőse oly sok negatív vonásának energikus előtérbe állítása igen egészséges szakítást jelent sok haladó író sematikus hagyományával. Mert amilyen helyes, történelmileg nézve, hogy épp az uralkodó osztályok legjobb elemei pártolnak át a forradalmi proletariátushoz, oly veszélyes volna minden emberi és erkölcsi fényt azokra vetíteni, akiknek ez sikerül, mindazokat ellen-

ben, akik osztályukban maradnak, egyszerűen sötét csirkefogóknak, vagy semmirekellő puhányoknak ábrázolni. És ez, sajnos, túlságosan gyakran sémája a haladó íróknak. Ez a séma nemcsak az élet bonyolult igazságának mond ellent, hanem politikailag és nevelő-szempontból is hamis. Mert azt a lehetőséget, hogy a polgári előítéletek hálójából kiszabadítsa magát, egyetlen valamennyire is rendesen érző embertől sem lehet eleve elvitatni. Az a tény, hogy Becher egy sok negatív tulajdonsággal megterhelt emberrel a világossághoz hatol el, realisztikusan mély és hamisítatlan, költőileg igaz optimizmust tartalmaz.

7

E fejlődés sajátos, ellentmondásos tartalma Bechernél sajátos, ellentmondásos formát nyer. Első pillantásra a forma a lehető legmodernebb: Becher nem magukat az eseményeket meséli el, csak azok lelki visszahatásainak a folyamatát adja. Könyve én-regény a legradikálisabb értelemben: alapjában véve csak az ifjú Gastl élményfolyama van — mindenesetre bölcs kiválasztással — elibénk vezetve. Emberek, dolgok, események általában csak annyiban fordulnak elő, amennyiben ebben az élmény-áradatban tükröződnek. Elvontan nézve ez a legmodernebb elbeszélőművészet stílusa, körülbelül a Joyce-féle erős hatások óta. Ez a stílus, ahogy Ernst Bloch helyesen mondja, a polgári világban annak a kifejezése, hogy „fontos költők többé már nem találják meg helyüket az életanyagban."

De ha ketten ugyanazt teszik, a dolog mégsem mindig ugyanaz. Joycenál egy felbomló világról van szó, melyet egy belső felbomlás szemével néz. Ez a szubjektivitás csupán átsiklik az eseményeken, amelyekkel a gyökértelen ember, általános életképtelensége következtében, semmit sem tud kezdeni.

De ott is, ahol a modern regényben megpróbálták, hogy ebbe a stílusba valamit a történelmi szükségszerűség keménységéből belevigyenek, és a formátlan élménytömegeknek gerincet kölcsönözzenek, megfeneklett a kísérlet. Dos Passosnál például teljesen szervetlenül vegyül a külvilág külsőségesnek megmaradó, száraz vagy színes montázsa a mindig újra formátlanul kitörő joyce-i élményfolyamba. Szubjektum és objektum itt nem találkoznak; a montázs nem képes ennek az élményfolyamnak medret ásni.

Ezzel ellentétben Becher regényének belső stílusa művészileg valóban eredeti, szűzföldet feltörő. A szubjektivizmus, a bensőségessé-válás Bechernél ugyanis mindig társadalmi-erkölcsi. Eseményeket, jobban mondva: élményeket az eseményekről csak annyiban ábrázol, amennyiben ezek hőse társadalmi-erkölcsi fejlődése szempontjából jelentőséggel bírnak, amennyiben ezt a folyamatot előrehajtják, gátolják vagy megakadályozzák. És a kiválogatás a legnagyobb szigorúsággal abból az elvből indul ki, hogy: semmit se ábrázolj, ami a központi problémára nem vonatkozik.

Ezért az ilyen élményfolyam spontaneitása, egészében nézve, csak látszólagos. Folyik és árad, de a csomópontnál az áramlást előhívó események kap-

csolata vas-szükségszerűséggel rögződik, és ez a szükségszerűség az egész korszak objektív-történelmi sorsának szférájából származik. Minden egyes eseményre, és ezek szubjektív visszahatására érvényes tehát teljes mértékben a spontaneitás, úgy is, mint az ábrázolás stílusa, de az összkompozíciót ez a spontaneitás egyetlen pillanatra sem határozza meg. Szükségessége társadalmi-objektív. És mivel Bechernek, mint láttuk, sikerült hőse minden lélektani megnyilvánulásába a társadalmi meghatározásokat, a szociálisan meghatározott erkölcsi kategóriákat belerejteni, ez az objektív szükségszerűség az élményfolyam szubjektumától, Én-elbeszélőjétől nem idegen; ez inkább az ő számára ismeretlen lényege, számára ismeretlen igazsága, mely az élményfolyamból lassanként a fényre dolgozza magát.

Ezzel azonban egy igen paradox következtetéshez érkeztünk. Becher stílusa látszólag lazább, lötyögősebb, szétfolyóbb, mint a régi elbeszélőké, és egész közel van a regény modern felbomlásához. Valójában Becher sokkal egyvonalúbban, egyenesebben szerkeszt, mint ahogy a múlt sok szigorúan epikus művét szerkesztették. Az igazi szűzföld: az objektív valóság epikus megformálásával úrrá lenni az élményfolyamon, a legbensőbb szubjektivitáson. Azonban ennek mint minden igazi újításnak, megvannak a veszélyei is, amelyeket épp az imént az „egyvonalúság" kifejezéssel jeleztünk. Mert minden egyvonalúság ellentmond a nagyepika cselekményvitelének, tehát a regényének is. És éppen Becher alapvető koncepciója hőse fejlődéséről, a végső felemelkedését megelőző akadályok átláthatatlan bőségéről, mélyen epikus. Szerkezeti sémájának egyvonalúsága azonban gyakran rendkívül nehézzé teszi a számára, hogy egy drámai fordulat felszín alatti előkészítését művészileg meggyőzően ábrázolja. Mert minden fordulat a valóságban — és ezért becheri tükrözésében is — az objektív külvilág eseményein keresztül jön létre, és az úgynevezett tudattalan a hős pszichológiájában csak e bonyolult kölcsönhatás kifejezése az objektív valóság reális — és ezért epikailag művészi — túlsúlya mellett. Mivel mármost Becher csak azokat az eseményeket festheti, amelyek a hős tudatát bevilágítják, és mivel e tudat nem parttalan folyam, mint sok modern írónál, amelynek árjában elenyésző mozzanatként elmerül, ami fontos, hanem egy szigorú lélektani-erkölcsi kiválasztás révén a konfliktusteljes lényeg kerül energikusan az előtérbe, néhány alkalommal fontos fordulatok művészi előkészítése megrövidül.

Bizonyos értelemben általános problémája ez minden én-regénynek, modernebb formájában azonban különös élességgel vetődik föl. És e forma Becher által végrehajtott eredeti átdolgozása új szépségek mellett új nehézségeket is hoz magával. Egy világhelyzet ábrázolásáról van szó az én-tudat tükrében. Művészileg csak ez utóbbi adódik közvetlenül, de az olvasónak ezzel együtt állandóan át kell élnie az objektív valóság helyes súlyát, helyes arányát. Ez Bechernek általában sikerült, különösen a gyermek-idők ábrázolásakor. Csak a regény vége fele, ahol a szociális ellentétek, élesebbé és tudatosabbá válva, elkezdenek előtérbe lépni, jön egy valódi vonalvezetést zavaró túlzott világosság létre. Becher mai értékeléseit időnként belevetíti az akkori időbe. Most már ezek az értékelések nem az objektív valóságban bennerejlő helyes arányban és súlyban, hanem túl világosan, és ezért hamis tudatossággal fejeződ-

nek ki. Már az — egyébként ragyogóan megrajzolt — iskolatársnak, Fecknek a főhőshöz intézett polgári osztálytudatú dumája ama első döntő ellenszegülés után — túl világos és pszichológiailag nem meggyőző. Még inkább érvényes ez a hős expresszionista fejlődési fázisára, amelyet a család ártalmatlan dolognak, nem lázadásnak fog fel (pedig szubjektíve kétségtelenül az), és amelyet Feck egyenesen úgy dicsér, mint helyes visszahúzódást az osztályellenséges álláspontról. Talán fölösleges hangsúlyozni, hogy ennek az epizódnak egyes alakjai és helyzetei életszerűen vannak ábrázolva, hogy egy egész sor álforradalmár pálfordulása a háború kitörésekor nagyon jól rajzolódik ki — de az egész mint fejlődési fok mégis túl világos marad, és ezért nem meggyőző. Érvényes itt, amit Goethe Hamannból idézni szokott: „A világosság: fény és árnyék megfelelő megoszlása." Ez a megoszlás itt a jelzett okból kifolyólag nem sikerült.

Az én-regények objektivitásának másik nagy nehézségét, ama alakok plasztikusságát, amelyeket csak az én-hős tudatán keresztül vetítve ismerünk meg, Becher kitűnően oldja meg. Nemcsak maga a család, és szűkebb környezete, az iskolatársak, a tanárok, és mások is kerek és sokoldalú figurákká válnak. Azáltal, hogy Becher csaknem mindent szigorúan hőse erkölcsi konfliktusaira vonatkoztat, ezt azonban egy igen mozgalmas „föl-le"-ben lejátszatja előttünk, az alakok megvilágítása nagyon különböző nézőpontokból történik meg: látjuk a hősnek a többi szereplőkkel kapcsolatos mindig szenvedélyes vonzalmait és ellenszenveit, közeledéseit és eltávolodásait, és e mozgalmas és mindig változó viszonylatok összességén keresztül a többi alakok is sokoldalúan és mozgalmasan formálódnak ki, az elbeszélő én-hőstől élesen elütő önálló létet, saját létezésük által kialakított önálló mozgástörvényeket kapnak.

Így Becher regénye, annak ellenére, hogy modern, eredeti formájában antirealista törekvésekkel érintkezik, mélyen realista. Igen, az eredeti, és szűzföldet föltörő ebben a regényben éppen az, hogy Becher a modern irodalomban a realisztikusra fordítható elemeket fölismerte, a magáévá tette és felhasználta. Ez az átalakítási folyamat az elbeszélés módjának minden részletében kimutatható. Csak egy fontos példát ragadunk ki: a szimbólumot. A szimbólumok, amelyekkel Becher dolgozik (éspedig igen kiadósan), mint szimbólumok magából az életből származnak. A regény én-hőse ugyanis fejlődése sok fordulópontján magábafordul, áttekinti saját múltját, a jelent, a jövő kilátásait. Ilyen alkalmakkor természetszerűleg önálló alakká sűrűsödik össze benne saját énje egy korábbi — kedvező, vagy kedvezőtlen — fordulóponton, és ennek szimbolikus megjelölése és megjelenési módja koncentráltan kifejezi ama szakasz pozitívumát vagy negatívumát. A hős szakadatlan önkritikájának e szerves elemei a szimbólumai tehát ennek a regénynek; létrejöttük lélektanilag meggyőző, alakjaik társadalmilag-erkölcsileg helyesek, és ezért lehet művészi formájuk realista. És a dolog lényegében rejlik, hogy egy ilyen önvizsgálatban az alakok sora a hős idősebbé válásával és növekvő tapasztalataival gazdagodik. Becher itt is művészi tapintattal és realisztikusan viszi keresztül a fejlődésvonalat. Érzésem szerint csak az utolsó jelenetben, amelyben a hős a szülői ház lépcsőjén lefelé halad, és közben élete összes pozitív és negatív erői utoljára harcolnak a lelkéért, a színpompás hullámzás fölött érzett artisztikus örömében megy egy kicsit túl messzire ebben.

Ha Becher regényét mint egészet tekintjük, nyugodtan alkalmazhatjuk rá dícsérő jellemzésként Goethe ama mondását, amelyet épp részlet-hibájaként idéztünk: mind társadalmilag-erkölcsileg, mind művészileg a „fényt és árnyékot megfelelően osztotta el" és ezért elérte az események helyes, érdekes, sőt magával ragadó világosságát.

Bechert, a lírikust már régóta szerettük és becsültük. Az ötvenéves Becher most egy epikus művel lep meg bennünket, amelyik őt egycsapásra a jelen első német elbeszélői mellé állítja. Valóban valami újat hozott; ismereteinket Becherről, a költőről kiszélesítette; jövőbeli fejlődését illető várakozásainkat még tovább fokozta.

1941

Minden tekintetben újat hozó korunk a két világháború viharos évtizedeiben új típusú politikai költőt is nevelt. Ha összehasonlítjuk a jelentős szovjet-költőket, a francia Eluardot és Aragont, a dél-amerikai Nerudát, a német Bechert, a magyarok nagy költőjét, József Attilát korábbi forradalmi korszakok költőivel, a különbség rögtön világossá válik előttünk. Ennek az újdonságnak és összetartozásnak a ténye semmiképpen sem tüntetheti el, még csak nem is gyöngítheti az itt fölsorolt költők közti egyéniségbeli eltéréseket, sőt stílusellentéteket sem. Itt csak annak megállapítása a fontos, hogy ez az új típus egyáltalán létezik.

Fejtegetéseink semmiképp sem emelnek igényt arra, hogy a típust akár csak legdurvább körvonalaiban is vázolják. Ez az általános, bevezető megjegyzés azonban szükséges volt, hogy előzetesen jelezzük: a költő Becher legszélsőségesebben individuális, sajátságos, sokszorosan egyedi fejlődés-vonala objektív történelmi szempontból nem egyes eset, hanem legszemélyesebb fontosságú fordulataiban is — korunk szükséges terméke volt és marad.

E kérdésfeltevés fejtegetéseinknek két irányból szab határt: először is nem törekszünk Becher költészetének átfogó, teljes ábrázolására, csak problémánkkal belső kapcsolatban levő jellemvonásait akarjuk kifejteni, amelyeket persze lényegesnek is tartunk; másodszor is nem szándékunk életművét kritikusan megrostálni aszerint, hogy mely darabjai sikerültek jobban, melyek kevésbé. Az idézett költemények kiválogatását a fenti szempontok határozzák meg.

I

Becher költői pályafutását mint expresszionista kezdi meg. Hogy mit jelent emberileg és költőileg számára ez az állásfoglalás, azt e fejlődési fázis lezárása után, de még a művészi érettség elérése előtt egy verseskötet előszavában maga fejezte ki félreérthetetlenül:

„Magunkban hordoztuk egy tökéletes ember képét, amelynek valóraváltására szenvedélyesen eltökéltük magunkat. A háború belerobbant emberiség-álmainkba. Kérdeztük: mit kell tennünk? A semmibe nyúltunk, az

űrt láttuk. Iszonyat belül, iszonyat kívül. Kérdőjelek voltunk, izzók, lángolók. Mi magunk: több mint kérdésesek."

Ugyanott ecseteli egy másik, az „új dologiság" (neue Sachlichkeit) stílusirányzataival rokon kifejezésmódba való átmenet emberi-művészi motívumait is. A rövid forradalmi fellendülés, amelyben az expresszionizmus is részt vett, s amelynek reményeiből pátosza lángra lobbant, tovatűnt, és mély csalódást hagyott maga mögött. Ismeretes, hogy a forradalmi munkásmozgalom legtöbb vezető expresszionistája csak rövid ideig volt a mozgalom vendége, s e csalódás után hátat fordított, különccé vált, sokan közülük nyílt reakcióssá, sőt fasisztává vedlettek át.

Becher abban is különbözik pályakezdésének legtöbb társától, hogy az akut forradalmi helyzet eltűntével a munkásmozgalomhoz való hűsége még inkább erősödik és mélyül. A megrázkódtatás és csalódás, mely sokakat eltávolított a forradalomtól, nála befelé-fordulást, a valóban szükséges keresését hozza. Erről írja Becher ugyanabban az előszóban: „Magunkra eszmélünk, azaz: kiszórjuk az értéktelent és véletlenszerűt, előtérbe állítjuk a lényegest, összpontosítjuk erőinket..." És itt nemcsak forradalmárnak, kommunistának mutatkozik, hanem igazi költőnek is: ebből a helyzetből minden következtetést levon saját alkotó tevékenységére vonatkozóan. A politikai és ezzel az emberi átalakulás — teljes tudatossággal — az összes stílus-kérdésekben is fordulatot hoz, elfordulást az expresszionizmus extatikus szertelenségeitől: „Kíméletlenül előre kellett menni. Feladatunk volt: kiásni, kiszabadítani a kifulladtan görcsös sorok zűrzavarából és egymást hajszoló hasonlatokból az egyszerű emberi szót megmenteni..."

E fejlődés jellege mind a két szakaszban elhatárolja Bechert küzdőtársaitól. Mint expresszionista egyrészt túlzóbb, extatikusabb, ziláltabb, szertelenebb, és ezért olykor ízléstelenebb is, mint ez irányzat sok más képviselője. Éppen, mert útkeresése igazabb volt, éppen, mert számára az expresszionizmus nem egy állandó individualista életmagatartás hivatásos stilisztikai kísérletezgetésének tetszőleges, artisztikus szakasza volt, hanem egy az egész polgári kultúrától megszabadulni akaró, és egy — számára akkor még alig ismert — szocializmus felé törekvő becsületes intellektuell első szenvedélyes, és ugyanakkor botorkáló lépése. Objektíve az akkori Becher szocializmusa bizonyára nem volt sokkal tisztázottabb, mint útitársaié. Szubjektíve azonban valóban középponti mozgatóereje volt életének és munkásságának. Ezért is hiányzik gyakran túlfűtött pátoszából az önelégültség, a tetszelgés és a játékosság. A régi világ okozta kétségbeesés, az újban való utópisztikus reménykedés a maga összekuszáltságában igaz, és ebből az igazságból olykor kinő egy ösztönös, a jövő alkotását előrejelző önkritika.

Ich lerne. Ich bereite vor. Ich übe mich.
Wie arbeite ich — ha, leidenschaftlich! —
Gegen mein noch unplastisches Gesicht —

Tanulok. Készülődök. Gyakorlom magam.
így dolgozom én még formátalan
arcom ellen — hah, szenvedélyesen! —
(Eörsi István ford.)

Még élesebbek azok a vonások, amelyek Becher alkotásait a húszas évek második felében az „új dologiság" uralkodó tendenciáitól elválasztják. Természetesen a stílus-hasonlóság mozzanatai sem hagyhatók figyelmen kívül. Mégis az „új dologiság" a forradalmi hullám tovatűnte utáni kijózanodás hangulataiból keletkezett. Az egyszerűségre való törekvésnek, a túláradó érzések elvetésének, az ember környezetében meglevő csupasz tényekre való szándékos korlátozódásnak azonban — ha ugyanazok a történelmi események hívták is létre — egész ellentétes lelki okai voltak. A burzsoázia ideológusai (a szociáldemokratákat is beleértve) megkönnyebbülten sóhajtottak föl, hogy a kapitalizmus „stabilizációja" véget vet a forradalmi mámornak. Az expresszionizmus érzelmi szertelenségeitől való elfordulásnak itt, vérmérsékletenként változóan nihilista, cinikus, vagy örvendezően szkeptikus hangsúlya volt, hogy aggasztó évek után újra szabad a forradalom közeliségében kételkedni.

Egész ellentétes „ugyanaz" a józansághoz való fordulás azok részéről, akik a munkásosztály felszabadításáért vívott harchoz hűek maradtak. Összeszorított fogakkal engedelmeskedtek a tények logikájának, aszkétikusan erőt vettek magukon, hogy az álmot a szabad Máról ne álmodják tovább. Azon ifjúság számára, amelyhez Becher is tartozott, e kicsikart aszkétikus józanság tanulságot is tartalmazott: messziről jöttek, a Messiást, mely háborútól és szolgaságtól megváltja a világot, a proletariátust himnikusan énekelték meg. Most ismerték meg igazán először, fokozatosan életét, harcát, felszabaduláshoz vivő útját. Most nyerhetett először a forradalmiság szubjektíve még oly igaz pátosza objektív, forradalmi tartalmat.

Ez azonban eleinte szűk és korlátozott, aszkétikusan eltorzított volt. Nemcsak a megváltozott korhangulat következményeképp mondtak le minden tarkáról és csillogóról — ez elsősorban a korábbi szó- és képpompa polgári jellegének belátásából, a polgári ideológiával való most először igazán végiggondolt szakításból eredt. Tehát az akkori becheri írások stilisztikai érintkezése az „új dologisággal" nagymértékben kettős jellegű: egyrészt forró törekvés arra, hogy olyan költészetet teremtsen, amelyik a dekadens burzsoázia hagyományaitól megszabadul (miközben az ilyen körülményekből érthető zavar támad: a polgári dekadencia azonosítása a művészet történelmi hagyományaival általában), és hogy olyan költészetet teremtsen, amelyik a dolgozó nép életéhez kapcsolódik. Becher szavai szerint: „Ismét hiszünk egy művészetben, létrejöttében és növekedésében egy hatalmas dalnak, amelyet milliók olvasnak, énekelnek, adnak elő, amely a világ minden alkotó emberének harc- és munkaritmusa lesz." Másrészt azonban, ezzel a törekvéssel elválaszthatatlanul összekapcsolva, olyan költészetet hoz létre, amely a proletár életnek, az osztályharcnak közvetlenül látható felületéhez tapad, amely éppen ezért amazt is túlontúl leegyszerűsíti, és az absztraháló, egyoldalú leegyszerűsítés révén torzan tükrözi vissza. Gondoljunk a Munkás ábrázolására. Elnyomói és kizsákmányolói rikító, valódi pamfletszerű vonásokkal vannak ábrázolva. Az ő élete, léte, életmódja azonban csak a nyomor lényeges jegyét, a kapitalizmustól ráerőszakolt embertelenséget tartalmazza; de a társadalmat, a világot megújító ereje nem tud kifejeződni:

Sind es noch Menschen, die aus Gruben, Schächten
Jetzt steigen und im Dunkel sich verlieren?
Wie totgehetzte Tiere sind sie, lechzen.
Die Arme hängen lang. Sie gehen wie auf vieren.

Mondd, emberek még, akik bányák, vermek
mélyéről most lépnek ki, éjbe tűnve?
Mint agyonhajszolt állatok, epednek.
Négykézláb másznak szinte. Karuk hosszan csüng le.

(Eörsi István ford.)

És a szubjektíve becsületes aszkézis által kikényszerített elszegényedés és eltorzulás áthatja az egész világképet, az egész világ-érzést. Becher jogos bizalmatlansága a dekadencia művészete, kultúrája ellen kiterjeszkedik a kultúra össz-történelmi teljességére. Ismét csak egy jellemző példát idézek, egy költeményt a zenéről:

Ja, voll und rein klingt solch ein Instrument —
Doch lügt es frech, lügt frech euch ins Gesicht.
Weh euch, wenn einmal es sich frei bekennt!
Denn was i c h bin — das singt der Flügel nicht.

Nos, tisztán cseng — mégis pimasz nagyon,
arcunkba hazudik a zongora.
Jaj nektek, ha majd szint vall szabadon.
mert mi é n vagyok, nem zengi soha.

(Eörsi István ford.)

Ezek a példák csak azt szándékoztak bemutatni: milyen nehéz volt az út, amelyen Bechernek járnia kellett, hogy egy hallatlanul nagyszerű és újszerű kor új költőjévé váljon. Amint új költői nézőpontját elérte, megítélte saját múltját, ugyanabban a szellemben, amilyenben ezek a sorok teszik:

Ich liess mich oft auf falsche Fährten zwingen,
Und meine Stimme klang wie abgeschnürt,
Der Klang der Welt begann mir abzuklingen,
Was ich auch schrieb, es liess euch unberührt . . .

Gyakran hamis ösvényekre vetődtem,
s a hangom halk volt, fojtottan rekedt,
a világ hangja elhalkult köröttem,
bármit írtam, nem ért el titeket . . .

(Eörsi István ford.)

2

Lehetetlen, hogy ebben a vázlatban Bechernek az igazi költői érettségig végbemenő fejlődését annak különböző fokain megvizsgáljuk, még kevésbé tárgyalhatjuk produkciójának sokféleségét ezen az érettségen belül. Egynéhány, általunk természetesen középpontinak tartott problémára kell összpontosíta-

nunk a figyelmet: a világválságra, amely Bechernek addig többé-kevésbé lappangó erőit kibontakoztatta, új, korszakalkotó élményekkel megbirkózó emberi-költői reakcióinak különös — és egyben az egész időszakra tipikus — módjára, néhány új esztétikai problémára, amely a harcos szocialista költészet számára e megváltozott feltételek között keletkezett.

Közismert, hogy a német fasizmus uralomrajutása a Szovjetunión kívüli forradalmi munkásmozgalomban fordulatot hozott, amelynek első nagy dátumai a lipcsei Reichstag-pör és a Komintern hetedik világkongresszusa voltak. E fordulat történelmi szükségszerűségét objektíve a hitlerizmus elleni megváltozott harci feltételek szabták meg, hogy azonban a Szovjetunión kívüli forradalmi mozgalom számára oly „hirtelennek", élesnek, és döntően hatékonynak kellett lennie, az a szubjektív tényezők megelőző fejlődésén alapul, viszonylagos elmaradottságán ahhoz képest, amit a bolsevikok pártja az októberi forradalom előtt elért. Röviden összefoglalva mondhatjuk: az osztályharcot a bolsevikok a Nagy Október előtt, alatt és után egyetemlegesen vezették, azaz mint olyan harcot, amely objektíve az élet minden jelenségét és területét, szubjektíve az egész embert áthatja. Ezzel szemben Nyugat- és Közép-Európában — a hamis szociáldemokrata vagy szindikalista hagyományok következtében — túlságosan is gyakran proletkultossá, szektariánussá stb. szűkült és torzult. Először az a helyzet, hogy a létében veszélyeztetett monopolkapitalizmus a maga megmentésére totális reakciót hívott életre: a fasizmust a maga különböző alfajaival, mely átmenetileg fölénybe került, ez hozott létre egy olyan mozgalmat, amely mind külsőleg, mind belsőleg az ember és a társadalom egészére irányult, amely a hazug és halálhozó fasiszta totalitással az igazi emberi élet valódi teljességét állította szembe.

Ez a fordulat vezette el Bechert önmagához, emberi energiáit ez tette szabaddá, ez mozgósította, s a benne folyvást lappangó harmóniára áhítozó ösztönt a kapitalista élet oly régóta rákényszerített szétszakítottságából ez vezette ki. Ez tárta föl előtte az élet igazi, mozgó ellentmondásait, és ez mutatta meg neki a megoldásuk fele vivő utat. Bármily mértékben viseli is magán ez az átalakulás egy esztétikai stílus-változás külsődleges jegyeit, e termékeny mássá-válás valódi motorikus erői az emberiben, a politikaiban: e döntő politikai változás igazi és mély átélésében rejlenek. Ezért volt alapjaiban hamis, elavultban gyökeredző a kritika, amikor egyesek régi ábrázolásmódjával, vagy bizonyos kortársaival összehasonlítva, Becher új költészetében hiányolták a harcosságot. Épp ennek ellenkezője az igazság. Becher új költészete politikusabbá, harcosabbá vált, mint amilyen bármikor korábban volt; de új értelemben lett azzá. Nyugodtan lemondhatott minden plakátszerűségről, mert az egész, igazi, valóságos emberi életet vihette a fasiszták szemfényvesztő, vitalitássá maszkírozott haláltánca ellen harcba.

Becher ésszel, értelemmel és érzéssel felfogta annak szükségszerűségét, hogy az emberiséget meg kell menteni a semmi szakadékától, amelyet a Hitler-rezsim háborús buzgólkodása mint lelki tartalmat magában, mint sorsszerű véget maga előtt hordott. De ész és értelem az egész embert ragadta meg, minden érzésével és élményével, minden a világ iránt fogékony idegrostjában: az volt a feladat, hogy az emberi élet totalitását, tárgyainak totalitását, belső

világának totalitását ki kellett ragadni e nihilista szörny torkából, és az emberiség gyógyulásának érdekében termékennyé kellett tenni:

Nicht einen Klang geb ich euch ab, nicht eine
Der Farben wird freiwillig überlassen,
Das Sensendengeln nicht und nicht das Läuten
Der Kühe von den Almen, nichts dergleichen
Gehört euch. Auch die Abendröte nicht,
Kein Stern, kein Sturm, kein Stillesein. Das Zirpen
Der Grillen nicht, nicht eines bunten Falters
Anblick, wenn er an Blüten saugt, den Feldweg
Muss man euch streitig machen, jeden Halm
Und jedes Käferchen, selbst den Geschmack
Der Speisen. U n s e r Wein ist's, den ihr trinkt,
Und u n s e r Brot ist's, das euch labt. Noch vorerst.
Das alles fordern wir zurück und noch
Viel mehr: die Luft, die euch beglückt beim Atmen.

Egy hangot sem adok át nektek, önként
egyetlen színt sem fogok átengedni,
se kasza-kalapálást, se tehénkék
kolompolását hegyilegelőkről,
semmi ilyesmi nem tiétek. És az
alkonypír, orkán, csönd sem. Sem a tücskök
ciripje, sem a virágokat szívó
tarka píllangók látványa, a dülőt
is el kell tőletek vitatni, minden
gabonaszárat, kis bogárt, s az étkek
ízét magát. M i e n k a bor, mit isztok,
s a m i kenyerünk táplál. Követeljük
ezt vissza. S még többet: a levegőt
is hozzá, mely titeket boldogít.
(Eörsi István ford.)

Életrajzilag ezt a változást a Németországból való számkivetettség váltja ki. Becher emigráns lett. Ámde száműzöttségének kettős jellege van: egyrészt szülőföldjétől elválasztva él, másrészt és ugyanakkor évekig időzik a szocializmus országában. Az élménysorozatok, amelyek ebből a kettősségből keletkeznek, elválaszthatatlanul egymásba fonódnak, csak absztrakt úton lehet őket egymástól elválasztani.

Hazájából való számkivetettsége először Németországot és saját németségét helyezi élményvilágának középpontjába. Természetesen Becher kezdettől fogva nemcsak egyszerűn német költő volt, hanem olyan, akiben német-volta erős hangsúlyt kapott. (Ez, ha mai szempontból szemléljük, korábbi életművében világosabban észlelhető, mint keletkezése idején, ma az expresszionizmus és az „új dologiság" kérge mögül láthatóbban csillan elő, mint akkoriban, amikor az ilyen „izmusokat" mérvadóknak tartották.) De először az elválás fájdalma, a hazával való közvetlen érintkezés — ideiglenes, de hosszantartó és néha megmásíthatatlannak tűnő — lehetetlensége alakította ki igazán Becher költészetében a haza képét, formálta lényeggel teljessé, tartalomgazdaggá és tárgyiassá.

Mindebből azonban egy még oly megragadó, de pusztán elégikus költészet is keletkezhetett volna. Amit azonban Becher a száműzetésben alkotott,

sokkal több ennél, ha költészetében nem is hiányoznak az elégia hangjai. Az egész messze túlhaladja ezt. És ennek megértése végett vele együtt kell tudnunk és éreznünk: a szocializmus országában emigránsnak lenni — nem száműzetés. Bár nem haza ez a legmélyebb közvetlenség, a gyermekélmények, egy kultúrával való összekapcsoltság értelmében, mely belső, második természetté vált. De mégis haza a legvégső, a döntő emberi tartalom értelmében: a felszabadított emberiség országa, amelyből a szabadulás az egész világra kisugárzik. Becher ezeket az érzéseket, hangsúlyozott hálával Szovjetunióbeli barátai iránt szépen és tisztán fejezte ki:

... Dunkle Mächte rangen
Mich damals nieder. Zwangen sie mich nicht,
Verdank ich's euch. Und mehr noch habe ich
Euch zu verdanken ...

... Hajdan levertek
sötét hatalmak. Hogy már nem lehet,
nektek köszönöm. S még köszönhetek
sok mindent nektek ...

És tovább:

Wofür euch aber tiefster Dank gebührt:
Niemals hat falscher Stolz mir abverlangt,
Dass ich nicht leiden dürfe, was ich litt.

S amiért a legmélyebb hála illet:
hazug gőg sosem követelte, hogy
mit szenvedtem, ne szenvedhessem el.

(Eörsi István ford.)

Ebből a kölcsönhatásból származik az elégikusnak immanens ön-fölemelése. A hazától való távolság-okozta bánat Németország miatt érzett bánattá szélesül és mélyül. Hisz Becher száműzetése, bármilyen mély személyességgel élte is át, nem pusztán személyes ügy: a legjobb németek közül soknak általános sorsa ez a fasizmus idején; annak a következménye és tünete, amit Hitler és övéi Németországból csináltak; a szülőföld leggyalázatosabb lealacsonyítása elleni könyörtelen, sosem bénuló harc indítóoka és eszköze. Aki így éli át a száműzetést, annak ez belső összetartozást, életre-halálra szóló szövetséget jelent azokkal a hősökkel, akik a Hitler-rezsim félelmetes feltételei között, a legnehezebb illegalitásban harcoltak a fasizmus ellen; szünet nélküli tusakodást jelent azok lelkéért, akiket a fasizmus nemzeti és szociális demagógiája félrevezetett; mindazok szenvedélyes leleplezését jelenti, akik Németországot, németeket saját népük hóhéraivá aláztak le, akik a civilizációt és kultúrát, az egész világ szabadságát halálosan veszélyeztették.

Ha azonban a Hitler-fasizmust a német valóság eltorzulásaként éljük át és fogjuk fel, úgy mértéket kell találni arra is, hogy mi a németség:

Und waren Deutschland sie, die unternahmen
Ein blutiges Geschäft in Deutschlands Namen
Und hielten es für deutsche Ehrenpflicht,
Dass sie mit Galgen fremdes Land bebauten?
Dort lag nicht Deutschland, wird die Antwort lauten.

Die Antwort heisst: Sie waren Deutschland nicht!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Und dort lag Deutschland: hinter jener Mauer,
Wo der Gefangene, die Todesschauer
Verachtend, schritt zum Richtblock, stolz wie nie!
Und dort lag Deutschland: in der Mütter Trauer,
In ihnen lag ein Deutschland ewiger Dauer,
Die Antwort lautet: Deutschland waren sie!

Ők voltak Németország, kik nevében
Vájkáltak az aranyban és a vérben,
Akik a vélt német becsületért
Más földön is ácsolták a bitókat?
A felelet így szól: Sohase voltak.
Németország ezekben sosem élt!

Németország a fal mögött bolyongott,
Hol halni készülődtek büszke foglyok;
A vesztőhelytől egyikük se félt!
Egy ország élt a gyászban összeomlott
Anyákban, mely elveszni sohasem fog.
Igen, Németország őbennük élt!

(Kálnoky László ford.)

Ezért a németség mértéke, ami Becher költészetében színpompásan variálódik, de mindig egyazon súllyal jut kifejezésre, szintúgy kettős megalapozottságú. Egyrészt mutatja a szocializmus építését, egy új humanizmus keletkezését, egy az új humanizmustól lelke mélyéig áthatott új embert, mai útját és célját, és ezáltal megadja a mértéket, amelyhez a mai embert mérni kell. Ez a perspektíva megfosztja a német fasizmus elleni harc sok ismert és névtelen hősének ábrázolását minden pesszimista jellegtől. Másrészt ebből a perspektívából az egész német múlt új megvilágításban jelenik meg: mint soha meg nem szakadó harc haladás és reakció, humanizmus és embertelenség között.

A harc — hogy Becher kifejezését használjuk — az ember-eszményért folyik. Harc ez, mely az ember emberréválásával indult, és először a szocialista társadalomban zárul le a humanizmus ön-kiteljesedésével, mivel ott az osztálytársadalom antagonisztikus ellentéteinek megsemmisülésével az emberben levő ellentmondások antagonisztikus jellege is föloldódik. Itt, ahol Bechernek az örökségéhez való viszonyáról akarunk beszélni, szükséges utalnunk arra, hogy csúcspontnak, döntő ütközetnek az antifasiszták, a kommunisták hősies ellenállását tekinti:

Bild des Menschen: seht die Trümmerstätten,
Ob davor des Menschen Bild besteht?
Ist ein Rest noch aus dem Schutt zu retten?
Wurde es nicht auch von Panzerketten
In den Schlamm gewälzt und hingemäht?

Bild des Menschen! Du, in Bombennächten
Leergebrannt und unter Schutt erstickt!
Wurdest du nicht von den Henkersknechten
Ausgetilgt und hast du nicht dem Schlechten
Dich ergeben und dein „Ja" genickt? . . .

. . . Und es treten vor die Unbeugsamen,
Und sie haben für das Bild gezeugt,
Als sie in des Menschenbildes Namen
Heimlich allerorts zusammenkamen,
Und sie haben sich nur ihm gebeugt —

Embereszmény: nézzétek, belőle
romvárosokban maradt-e még?
Omladékok közül menthető-e,
nincs-e lánctalpaktól sárba lökve,
letiporva mind a maradék?

Embereszmény! Ki üresre égett
bombás éjen, s romba fúlt fejed!
Nem irtottak ki hóhérlegények,
és a rossznak nem hajtottál térdet,
nem intetted neki „igen"-ed?

. . . S előlépnek tanúságot téve,
kik nem hajlottak meg sose még,
és az ember-eszménynek nevére
összegyűlnek mindenfele végre,
s neki hajtja meg csak mind fejét.

(Eörsi István ford.)

Becher a száműzetésben nemcsak a német tájat — Németország városait és falvait — nemcsak ama korszak német embereit — a fasisztákat és szabadságharcosokat, a közönyösen eltompultakat és eltévelyedetteket — fedezi fel és ábrázolja, hanem az egész német (és ezzel a nemzetközi) szellemi életet, Goethe és Hölderlin, Riemenschneider és Gottfried Keller, Bach és Beethoven, Dante és Cervantes, Tolsztoj és Gorkij aktuális szerepét és humanisztikus harci jelentőségét is.

Itt talán még kézzelfoghatóbb a fordulat Becher költészetében, mint a tematika más területein. Itt azonban egyszersmind világosan látható, mi benne az új. Mert korunk néhány költője mégénekelte őelőtte már a múlt nagyjait: így pl. Stephan George. Nála azonban ez az ének elfordulás volt a jelen rútságaitól, akár Becher korai költészetében (mutatis mutandis) a zene megtagadása. Most azonban ezek a nagy alakok nemcsak példát adnak és utat mutatnak a hitlerizmus átmenetileg uralkodó poklából egy emberi jövőbe; Becher őket egyenesen mint az emberiség megújulásának harcosait ragadja meg és ábrázolja, mindenkit a rá jellemző módon, a saját különös eszközeivel, a saját korában a saját személyisége szerint. A múltba való fordulás itt a jövő irányában mutat. Idézek, csaknem találomra, néhány szakaszt a *Michelangelo-szonett*ből:

Wenn selbst der Stein, der harte, sich muss fügen —
Ich meissle ihm des Menschen Grösse ein,
Es lebt der Stein, er lebt mit Menschenzügen,
Und auf den Menschen blickt sein Bild aus Stein —

Der Stein ist echt, es kann der Stein nicht lügen —
Es wächst der Stein, könnt ich ihm Kraft verleihn —:
Wenn selbst der Stein nachgibt — welch Ungenügen!
Wie sollte da der Mensch nicht bildsam sein . . .

Ha még a kemény kő is engedelmes,
az ember nagyságát vésem bele,
és él a kő, hasonlít emberekhez,
s az emberekre pillant kő-szeme.

A kő igaz, hazuggá sohasem lesz,
és nő, erőm ha megosztom vele —;
ha még a kő is enged — úgy az ember
formálhatatlan vajjon lehet-e?

(Eörsi István ford.)

A nagy emberek, a nagyság megformálása a művész, és egyúttal a harcos Becher iskolája. Keménységet, mértéket tanul, megtanul konturt adni, körülhatárolni, kihagyni; a végérvényes tartalomra megtanul végérvényes szavakat találni. Ha most az ellenséget halálosan meg akarja sebesíteni, nyelve már szert tett a jövőbelátó gyűlöletnek arra az erejére, amely, Heine szavai szerint, poklokat teremt, és „fogságából lehetetlen minden szabadulás". Magánál Heinénél szellemesség volt, irónia és szatíra ez a halálosan sebesítő erő; Bechernél a — persze jövőbelátó gyűlölettel meglátott és kiválasztott — költői tárgyiasság tiszta megformálásából nő ki. A külsőleg nyugodt leíró hang hatalmas segítőeszköz az embertelen ocsmányság ilyesforma elítélő megörökítésére. Gondolunk a spanyol ellenforradalom tábornokáról, Moláról szóló joggal híressé vált költeményre:

Wenn er so dasass, ohne aufzuschauen,
Ein Urteil nach dem andern unterschrieb:
Nichts Menschliches sass da — ein hagres Grauen,
Daran allein der Rock noch menschlich blieb.

Als könnte er auch weinen oder lachen,
So menschlich war der Rock, aus feinem Tuch,
Von Menschenhand gemacht, wie der Versuch,
Ein Menschenbild aus einem Rock zu machen . . .

Als eines Tags ein Flugzeug unbekannt
Abstürzte im Gebirge und verbrannte,
Aus nichts war eine Herkunft ablesbar:

Bis man ein Stück von einem Rocke fand,
Woran man ihn, den General erkannte —
Das einzige, was menschlich an ihm war.

Ha ott ült, föl nem pillantó szemekkel
írván alá halált halál után,
a szikár iszony ült ott és nem ember,
a kabátja volt emberi csupán.

Akárha tudna sírni vagy kacagni,
oly emberi volt a finom szövet,
egy kéz műve, mely mindent elkövet,
hogy kabátból tán embert tudna szabni . . .

Midőn egy napon a hegyek között
egy repülőgép roncsa-váza égett,
hogy többé senki föl nem ismeri:

egy kabátrongy ott előütközött,
s a tábornokot erről ismerték meg,
egyedül ez volt rajta emberi.

(Tóth Eszter ford.)

Mindezzel azonban Becher új Németország-költészetének csak — hogy így mondjuk — a körvonalait írtuk körül. Döntő, középponti problémája belsőbb, mélyebben fekszik. Nemcsak az a fontos számára, hogy vádolja a gonosz hatalmakat, amelyek a németség arculatát eltorzították, nemcsak az, hogy fölébressze az igazi, jó németség minden elnyomott, visszavonultságba szorított erejét, amelynek segítségével a fasiszta nyavalya leküzdhető. Sokkal inkább arról van szó, hogy ez belső harc, hogy haladás és reakció, humanizmus és embertelenség, jó és gonosz háborújukat minden egyes német lelkében megvívták, és a jelenben megújult hevességgel vívják. Hazatérése után egy cikkben ezt írja: „Mert még »a jó német« sem mentes semmiképp azoktól a tulajdonságoktól, amelyeket a német jellemben végzeteseknek ismertünk meg. A rossz a jó németekben is megvan, és viszont. Ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy minden német egyforma, és ugyanolyan áthatolhatatlanul szürke, de még a legjobbakban is állandó küszködés megy végbe, és a végzetesnek szomszédsága miatt a jó elv győzelme mindig újra kérdésessé válik és veszélybe kerül, és a jónak mindig készen kell állnia egy állandó védelemre." És az összefüggésekbe helyesen belepillantva, anélkül, hogy ezzel a sajátos német probléma végzetszerű súlyát elvitatná, azt állapítja meg, hogy itt a legutolsó és legiszonyúbb osztálytársadalomban élő, belőle nehezen kifele-küszködő emberiségnek *általános* problémájáról van szó: „Ehhez a ponthoz érve, jogosan fölmerül a kérdés: sajátságosan német ez a kétlelki harc? Nem! »Csak« az emberiség egy általános problémájának sajátosan német, történelmileg meghatározott formájáról van szó, ám e sajátos német forma által létrejött »csak« különösen tragikus."

Nem szorul behatóbb elemzésre az, hogy először itt érkeztünk el Becher alkotói lényegének középpontjába. Aki Bechernek belsőleg legjelentősebb vonásaiban önéletrajzi regényét, a *Búcsút* (Abschied) ismeri, tudja, hogy a fönt elméletileg leírt harc Bechernek magának döntő élet-harca volt.

Ezzel szemben a fasiszta-mód eltorzított németség elleni lírai támadás is teljesen új hangsúlyt kap. Először is a költő könyörtelen vádlóként sem

tűnik csalhatatlan, általa az életben maradéktalanul megvalósított igazságok csalhatatlan hirdetőjének, hanem bűnrészesnek, aki vádjait maga ellen éppúgy irányítja. Ebben az értelemben tartja Becher líráját, (ahogy regényét is) és életét példaszerűnek polgártársai számára :

... Und Höllen waren, und er fand in ihnen
Einlass und ist in allen eingekehrt,
Und hat vernichtet und sich selbst verheert
Und riss sein Leben nieder zu Ruinen.

És poklok voltak, és előtte tárva
voltak kapui, s ő mindbe betért,
pusztított és földúlta életét,
és önmagát rántotta pusztulásba !
(Eörsi István ford.)

És épp ezekből az eltévelyedésekből, amelyek a felületes szemlélődőben a reménytelenség ítéletét kiváltották, nőtt nagyra Becher életében a diadal önmaga fölött :

Und aus Verlorensein und aus Verlust
Ergab sich Wandlung und ein Auferstehen.

És elvesztettségből és veszteségből
jött változás és jött föltámadás.
(Eörsi István ford.)

A saját egzisztencia példaszerűsége azonban csak alapot jelent a Németország útja és sorsa miatti bűn és bűnrészesség mélyebb összekapcsolására. Nemcsak arról van szó, hogy ugyanazok a hatalmak küzdenek egymással mindenegyes németben (az osztálytársadalom minden egyes emberében), hanem egyszersmind és mindenekelőtt arról, hogy ez a belső ellentétesség minden egyes egyénben tettekké, a német sors-útnak — a passzivitás, a közömbösség, a nemtörődömség, a félreállás révén is — együttes meghatározójává alakul át. Ebben a mélyebb értelemben fűződik Becher költészetében bűn és bűnrészesség szorosan össze :

Ich halte über meine Zeit Gericht.
Wobei mein „Schuldig !" auch mich schuldig spricht.

Dass ich zu spät hab, Deutschland, dich erkannt,
Zu spät hab ich mich ganz dir zugewandt,

Zu spät hat sich mir deine, meine Art
Im Guten wie im Bösen offenbart.

Was ich als gut erkannt — zu schwach begehrt,
Zu schlecht bekämpft das, was verdammenswert.

Zu spät erst schied sich Sinn von Widersinn,
Und ich erkannte, wessen Sinns ich bin.

So beug ich mich und nehme Schuld auf mich,
Zu spät hab ich, Deutschland, gebangt um dich.

In der Verbannung erst, im Fernesein,
Ward ich der deine ganz — für immer dein.

Ítéletet tartok korom felett
S a „bűnös" szó éppúgy sújt engemet,

Mert, Németország, későn láttalak,
Késő volt akkor minden áldozat.

Későn láttam meg jón és rosszon át,
magamban és benned minden vonást.

Silány volt óhajom, mely jót akart,
Harcban a rosszal hitvány volt a kard.

Későn vált szét jó és rossz értelem,
Míg megadatott magam értenem.

Meghajlok és fejemre hull a vád,
Későn gondoltam, német nép terád.

Csak távol, — vándor és száműzetett —
Lettem örökre igaz gyermeked.

(Vajda Endre ford.)

Becher lírájának egyetemlegessége először itt mutatkozik meg teljes kifejlettségében. Minden áramlássá lesz, minden ellentét mozgássá, fejlődéssé, harccá válik. De ez nem egyszerűen a herakleitoszi folyó, hanem az élőnek, az élet-adónak világosan elrendezett harca a korhadó, a halál-hozó ellen. Ez a harc betölti a múltat és a jelent; benne érik el az eddigi kultúrfejlődés nagy alakjai kimagasló jelentőségüket; megértése révén világosodnak meg, és nyernek maradandó megformálást (mint a szép, Lutherről szóló költeményben) a múlt német tragédiái; csak a mozgás ily módon megragadott elve révén változik a másként monológikus vádbeszéd termékeny, valódi gyümölcsöket hozó párbeszéddé Becher, és a német nép között.

Ez a legutóbbi motívum utal a legvilágosabban arra, ami új Becher harci költészetében. A mi harcos költészetünknek, Becher korábbi fejlődési stádiumában is, az volt a korlátja, hogy a nehezen kivívott kommunista tudatosság tartalmában, és ezért formájában is, mindenekelőtt azokhoz fordult, akik ilyen tudatossággal már többé-kevésbé rendelkeztek. Kérdés-föltevés és felelet, probléma és megoldás, tartalom és forma, megformálás és nyelv — természetesen gyakran világos szándék nélkül — azok felé irányult, akik a hirdetett eszmék számára már meg voltak nyerve. Innen származik egyhangúsága, feszültségmentessége, szűk volta; ezért pufog szubjektíve becsületesen pátosza, szubjektíve szenvedélyes harckészsége objektíve a semmibe. (A kommunista aszkétizmus, amelyről korábban szóltunk, döntően hozzájárul ehhez.)

Becher érett lírája tudatosan szakít a harci költészet e fajtájával. Az az emberi magatartás, mely minden vádba egyszersmind önvádat, a bűn minden megbélyegzésébe a bűnrészesség bizonyos megállapítását viszi bele, kikényszeríti — a költői tartalom itt ecsetelt egyetemessége alapján — hogy a költe-

mény a megszólítottak sokkal szélesebb seregével találja meg a kontaktust. Mindkét motívum döntően fontos. Mert csak együttműködésük teszi lehetővé, hogy a költeményt létrehozó alkalom összekapcsolódhasson az emberek igazi problémájával, sőt azok gondjaiból, balsejtelmeiből és félelmeiből is eredjen, akiket még meg kell nyerni a költemény eszmei tartalma számára ; hogy a költemény — itt csap át az eszmék helyesen vitt propagandája a művészi megformálásba — eszmei tartalmát dinamikusan építse föl, hogy a cél, amelyre törekszik, kimagasló csúcs és ne fokozást megengedő kiindulópont legyen.

Bechernek ilyen emberi és költői fejlődéséből végül az következik, hogy a száműzetésből hazatérve törésmentesen és szervesen folytathatja a költészetet ott, ahol — még távol a hazától — abbahagyta. Általánosságban tragikuma minden emigrációnak, hogy nem egy írót légüres térbe helyez, amelynek atmoszférátlanságában megzavarodik, sőt el is veszhet az a képessége, hogy a valóságot helyes perspektívában, igaz arányaiban lássa. A vágy- és rémképek egy szubjektíve görcsösen megragadott ál-realitásba dermednek, amellyel szemben a végre újra megtalált haza igazi valósága nehezen tud érvényre jutni.

Becher a száműzetésben, a száműzetés miatt mélyebben szenvedett, mint a legtöbb költő-emigráns ; ennek saját költőiségére gyakorolt lehetséges hatásait illetően nem áltatta magát. De éppen azért, mert a hazától való távollét centrális, minden irányba világító, sugarakat minden irányból fölszívó élménnyé vált számára, mert a száműzöttet oly sok láthatatlan szál kapcsolta össze a valódi hazával, mert a száműzetésben egyéni végzet és német sors, sőt világsors eltéphetetlenül összefonódott, a hazatérés nem hozta magával a hamissá vált gondolatrendszerekkel és érzelmi beállítottsággal való szakítás szükségszerűségét, a hazai élmények könnyedén és szervesen besorakoztak abba a fejlődési vonalba, amelyet Becher az emigráció során megjárt. Ezt a helyzetet sem kell szubjektivizálni, a legszorosabban összefügg azzal az egyetemességgel, amely Becher egész, sajátos személyiségét a német nép történelmi teljességéhez, annak múltjához, jelenéhez és jövőjéhez kapcsolja :

Es kehren heim auch die im Land verblieben.
Wer war aus seiner Heimat nicht vertrieben?
Zu Heimatlosen machte uns ein Wahn,
Wir kommen wieder in der Heimat an.

Az otthonmaradtak is hazatérnek.
Honából kit nem űztek ki a rémek?
Hazátlanokká egy rögeszme tett,
Hazaérkeztünk ismét, németek.
(Eörsi István ford.)

3

Ha valaki szemügyre veszi a stílusellentéteket a legújabb irodalomban, vizsgálódása gyakran hamis szélsőségek között mozog, azáltal, hogy vagy csak az — elvontan vett — osztályellentéteket, vagy az — éppoly elvontan elszi-

getelt — esztétikailag egymásnak (és gyakran maguknak) ellentmondó művészi magatartásmódokat tárgyalja. Közben elhanyagol egy különös fontosságú közvetítőtagot: a költő világnézetét. Osztályhelyzetéből eredően, az osztályharcokban való aktív vagy passzív részvételétől kipróbálva, megérlelve vagy szétzilálva, a világnézet az az alapelem, az az atmoszféra, amelyben a költőnek mind az anyaga, mind a formája a megformálást megelőző, a megformálás számára döntő, „költészet-előtti" alakját, irányát és tárgyiasságát elnyeri.

A világnézetnek ez a funkciója spontán módon, helyes tudatosság nélkül is végbemehet. Természetesen — Goethe a bizonyíték erre — a költészet számára, és kemény, tudatos munkával kiküzdött keresetlensége számára is előnyös, ha az alkotó produkciójának társadalmi, személyes, világnézeti és művészi feltételeit világosan átlátja.

— Így — itt is csak egy mozzanatot ragadhatunk ki a nagy problémakomplexumból — egy költemény egész fölépítése, egész költői atmoszférája számára döntő elő-kérdés: a szépség milyen helyzetet foglal el a költő világnézete szerint az élet teljességében, hogyan reagál a költő a benne tükröződő világképre, vajon világnézete nevében a szépség így nyert eszméjét igenli-e, vagy tagadja.

Ebből a szemszögből nézve figyelemre méltó megegyezések és ellentétek adódnak. Ismeretes, hogy a hanyatló burzsoázia legjelentősebb, legbecsületesebb, leglázadóbb költői — például Baudelaire — a kapitalista élet minden úgynevezett szépségével szemben mély gyanakvással voltak eltelve. Ez azonban náluk világnézetileg, és ezért költőileg úgy alakult át, hogy a szépségből élettől idegen, sőt életellenes elv lett. Ami Baudelaire-nél ellenzéki gúnyban, keserű rezignációban fejeződött ki, az a dekadencia magasabb fokán, az imperialista korszakban egy parazita élet parazita költészete számára „összkomforttá" és dekorációvá válik; a tragikus hangsú y most sem hiányzik, de elvesztette emberi feszültségét és veszélyességét, és most már az „összkomfort" a kiválasztottság, az ínyencmód élvezett szomorúság arisztokratikus glóriájában jelenik meg.

A kezdődő, határozott költői — polgári és proletár — ellenzék, mely a parazitizmus önhitt elitjének élettől való elidegenedése ellen irányult, sokáig nem vette észre, hogy végső soron elfogadta a dekadens polgári világnézetet, amikor ezt az ellentétet élet és szépség között kritikusan nem oldotta föl. Széttépte, jogosan, a dekadens művészek parazita, az élettől elszakadott szépségideálját. Mialatt azonban e helyes kritikából kiindulva, a dekadens polgári szépségfogalmat magával a szépséggel azonosította, és a szépséget egyáltalán bizalmatlanul nézte, és elutasította egy forradalmi esztétika nevében, ez a bizalmatlanság vagy feloldhatatlan ellentmondást állított föl szépség és művészet között, vagy kiterjeszkedett magára a művészetre, és a művészi produkción belül arra használta föl a maga elszegényedett eszközet, hogy az esztétikai elveket megsemmisítse. Így, anélkül, hogy észrevette volna, azonos talajra került szenvedélyesen gyűlölt ellenfelével.

Becher, akárcsak ez az ellenzék, elfordult az élettől idegen, parazita szépségtől:

... Verfaulter Schönheit gähnendes Behagen,
Im Mummenschanz geraffter Kostbarkeiten
Und darauf achtend, nur nicht abzugeben
Und dass sie nichts in ihrer Schönheit stört,
Sah ich sie ihre faule Schönheit pflegen,
Und ihr, die nur ganz wenigen gehört,
Erteilten alle Priester ihren Segen ...

Solch eine Schönheit, die das Leid vermehrt,
Solch eine Schönheit müsste man erschlagen!

... Rothadt szépsége álmos élvezetnek,
álarcosbálon szerzett ékszerekkel,
s rájuk vigyázva, csak más el ne hordja,
s hogy semmi szépségét ne rontsa el,
láttam őt: hamis szépsége a gondja,
s bár egész kevés embert érdekel,
áldásait minden pap néki osztja ...

Ily szépséget, mely növeli a kínt,
az ily szépséget agyon kéne verni!
(Eörsi István ford.),

A hamis szépség-ideál megtagadása és leküzdése azonban Bechernél társadalmilag-történelmileg, és ezért politikailag élesen konkretizálódik. Tehát nem a szépség és az élet egymáshoz való viszonyának összezavarásához, hanem ellenkezőleg, tisztázásukhoz vezet, ahhoz, hogy az így elért fölismerés az embertelenség hatalmai ellen egyetemlegesen folytatott harc fegyverévé váljon. A fasizmus, mondja Becher mély jogosultsággal, a természetet is megváltoztatta, a „szép nap nem tud többé szépnek tűnni". A fasizmusnak humanitás és kultúra elleni totális támadása arra kényszerít bennünket, hogy minden tárgyban csak azt lássuk: miben kedvez e támadásnak, miben védelmének. Ezért hangzik a vád a szépség nevében is:

Ihr habt die Schönheit mit sich selbst entzweit,
Und jedes schöne Bild habt ihr geschändet.
Und darum preise ich als schönste Zeit
Den schönen Tag, da euer Grauen endet.

Minden szép képet meggyaláztatok,
miattatok a szépség meghasonlott.
Dicsérem hát, mint legszebb korszakot,
a szép napot, hol végetér iszonytok.
(Eörsi István ford.)

A becheri esztétika tulajdonképpeni magva tehát: a szépség megmentése ebből az önmagától való elidegenedésből, amely már hosszú ideje elő volt készítve, a kizsákmányolás uralma által, és amely a fasizmusban csak csúcspontját érte el. A szépség megmenekülésének útja azonban csak ugyanaz lehet, amelyet korábban, Bechernek a szülőföldhöz, az emberiséghez, a szocializmushoz való vonatkozásával kapcsolatban megjelöltünk; ezért itt is az emberiség nagy múltjából a sokszorosan elhomályosult jelenen keresztül

egy világosabb, minden múltnál nagyobb jövőbe vezet. Ebben a szépség igazabban virágozhat, mint bármikor előbb, mert egysége mindazzal, ami jó és előremutató az életben, közvetlenebbül és bensőségesebben juthat érvényre :

Dass schön die Welt — erkannte ich beizeiten,
Ich fand die Schönheit wieder in dem Mut
Der Völker, die sich heldenhaft befreiten
Von der Tyrannen Wut. Und „Schön und Gut"
War Hellas' Kampfspruch wider die Barbaren —
Ich fand die Schönheit wieder in dem Wahren
Und fand die Schönheit in der Liebe Glut.

. . . Dass schön die Welt — erkannte ich beizeiten.
Doch diese Schönheit galt es zu erstreiten,
Ein „schönes Leben" ist nicht ein Geschenk,
Doch wer sein Schönstes, Bester hat gegeben
Für solch ein Leben, seht : ein schönes Leben
Hat der gelebt, der Schönheit eingedenk . . .

Hogy szép a világ — jókor fölismertem,
népek harc-kedve volt a szép nekem,
amellyel győztek zsarnok dühe ellen.
És „szép és jó" a jelszó s küzdelem,
mellyel Hellász a barbárokra támadt,
Szépségére leltem az igazságnak,
És szépre benned, izzó szerelem.

Hogy szép a világ — jókor fölismertem,
de nem ajándék ám a „szép élet" sem,
ki kell küzdeni a szépségeket, —
ki ily életért adni sose félti,
mi legszebb, legjobb néki, az megérti :
az élt szépen, ki szépet nem feled.

(Eörsi István ford.)

Az ilyen versszakokban megtalálható — ha valaki így akarja nevezni — Becher ars poetikája. Lényege kettős, mint minden dialektikus összefüggésnek : egyrészt, hogy a szépséget fölfedi a természet és az emberek tárgyi világában, azaz mint egy a dolgokhoz, a jelenségekhez tartozó tulajdonságot ragadja meg. Másrészt e tárgyiasságot, mint folyamatos harcot fogja fel, mely a szépség és — szociális — ellenlábasa között dúl. Ez a széttéphetetlen kettősség az alapja Becher lírai formájának, azáltal, hogy ezt — a világnézet atmoszférájában — a költő szubjektuma, és a természeti és emberi világ objektív tárgyiassága közti dialektikus kölcsönös vonatkozás határozza meg.

A marxista—leninista visszatükröződési elmélet teoretikus kidolgozása során a líra mostanáig bűnösen el lett hanyagolva. Sőt a nagytehetségű, szellemes angol marxistának, Caudwellnek a hatására még arra is bizonyos hajlandóság támadt, hogy a visszatükröződési elméletet csak az epikára és a drámára alkalmazzák, a lírában önábrázolást lássanak : a szubjektív bensőségét, amelynek gyökerei az ősközösség primitív, mágikus viszonyaiig nyúlnak vissza.

Anélkül, hogy itt abban a helyzetben lennénk, hogy az így keletkező problémákat akár csak vázlatosan is fölvessük, vagy éppenséggel megoldjuk,

le kell szögeznünk, hogy a líra — az általános marxista esztétika értelmében — éppúgy visszatükröződése a tudatunktól függetlenül létező objektív valóságnak, mint az epika és a dráma. Ez az általánosan fölfogott azonosság magától értetődően nem szünteti meg — se elméletileg, se gyakorlatilag — az alapvető különbségeket. Mindenekelőtt nem szabad azt a tényállást elhomályosítania, hogy a lírában a visszatükröződés folyamata, a „világ tükrének" (Heine Goetheről) szubjektív jellege olyan értelmet nyer, amely e mozzanat szerepét, szemben az epikával és drámával, minőségileg másnak mutatja.

Nem szabad természetesen elfelejteni, hogy az ilyen mozzanatok a drámából, és különösképpen az epikából sem hiányzanak. Még a drámában is, ahol a forma törvényei az alkotót kirekesztik magából a műből, a történés egész atmoszféráját, tempóját, ritmusát — a hű visszatükröződés keretein belül — áthatja a költői szubjektivitás ; minden egyes alak külső és belső világát csakúgy, mint az őt körülvevő légkört, amelyben elénk lép, a törvényt, amely szerint föllép. És általánosan ismert, hogy minden egyes epikai megformálásnál az epikus szubjektivitása, mint az elmondás szubjektuma, milyen nyomatékkal esik latba. Modern előítélet — Flaubert önámítása — hogy az epikus mű annál igazabb, annál hűbb visszatükröződése a valóságnak, minél inkább háttérbe szorul, sőt eltűntnek látszik ez a szubjektivitás.

Amit az írói szubjektivitásról mondtunk, igaz és igaz is marad. Azt sem tagadja senki, hogy ezek a tények nemcsak néhány fejlődésmenetet értetnek meg genetikusan, hanem fontos és önálló átmeneti formákat is alakítanak epika és líra között. (Elégia, idill.) Mégis — és az eddig jelzetteknek nem ellentmondóan — a költői szubjektivitás sajátos, műfajteremtő jelentősége a lírában megmarad. Mindenekelőtt ez még a látszólag legobjektívebb lírában is a közvetlenül érzékelhető, és ezért érzékileg-költőileg megformált középpontja a műnek. Nem az alkotó szubjektivitásnak, a visszatükröződés tükrének előtérbe-lépése alakítja ki ezt a más műfajokhoz viszonyított minőségi különbséget, hanem láthatóvá váló sajátos aktivitása, sajátos létezési módja, dinamikus szerepe magában a művészi formában.

A kísérlet, hogy a dialektikus ellentmondások tanát gondolatilag precízen meg lehessen fogalmazni, itt nem jelentéktelen nyelvi nehézségekbe ütközik. Nem kevesen vannak, akik az alkotó szubjektum eme aktivitásának a fölismerésével — és ennek világos fölismerése nemcsak a líra-elmélet, hanem az egész marxista—leninista esztétika számára nélkülözhetetlen — óvást emelnek a tükör jelképe ellen általában, mivel funkciója tisztán passzívnak, mechanisztikusnak látszik.

Nincs igazuk. A tükör jelképe nélkülözhetetlen, mert csak ennek segítségével lehet megragadni a művészet alaptényét, azt, hogy a tudatunktól függetlenül létező valóságot tükrözi vissza sajátos módon. E független valósághoz, és visszatükröződéséhez való ragaszkodás nemcsak ismeretelméletileg döntő — mint szükségszerű határvonal idealizmus és materializmus között — hanem költői-gyakorlati szempontból is. Az utóbbi évtizedekben kézzelfoghatóan átélhettük, az összes formák milyen káoszának, milyen felbomlásának kellett létrejönnie, amikor a költők a tőlük függetlenül létező valóságtól meg próbáltak szabadulni. A költőnek ilyen módon kiszabadult, látszólag önmagára

alapozott mértéktelen szubjektivitása feltétlenül az űrbe nyúl, a semmi szakadékba veti magát, és ezzel — mint szubjektivitás is — fölbomlik.

Ha tehát ragaszkodunk ahhoz, hogy a lírikust a „világ tükrének" nevezzük, akkor vállaljuk e nyelvi ellentmondás kockázatát, mert ez nem formál-logikai ellentmondás, ahol az igazságnak vagy a hazugságnak „vagy-vagy"-a van tételezve, hanem magának az életnek termékeny, mozgó ellentmondása: a lírikus magatartás — egyidőben, elválaszthatatlanul — aktív és passzív, alkotó és visszatükröző. Mert az út a jelenségtől a lényegig, a felszíntől a törvényszerűségig csak aktívan járható. De ez az aktivitás az egész folyamat alap-jellegét: az objektív valóság visszatükröződését semmiképp sem szünteti meg. Ellenkezőleg. Ez annak mélyebb, igazabb formája. Természetesen csak akkor, ha mindig ragaszkodunk ahhoz, hogy lényeg és törvény éppúgy objektív valóság, mint jelenség és felszín, hogy a valóság egészét csak akkor tudjuk (megközelítően) megragadni, ha a jelenség és a lényeg objektív dialektikáját, és ugyanakkor a lényeg felé való előnyomulás szubjektív dialektikáját, mint egymással elválaszthatatlanul összekapcsoltakat fogjuk fel.

Már most egy ilyen általános-esztétikai összefüggésen belül — az átmeneti formákat itt elhanyagolva — a lírai forma különössége abban áll, hogy benne ez a folyamat művészileg is mint folyamat jelenik meg; a megformált valóság előttünk fejlődik úgyszólván in statu nascendi, mialatt az epika és a dráma formái — szintén a szubjektív dialektika működése alapján — a költőileg visszatükrözött valóságban a jelenségnek és lényegnek pusztán objektív dialektikáját ábrázolják. Ami az epikában és a drámában teremtett természetként (natura naturata) objektív dialektikus mozgalmasságában fejlődik, a lírában teremtő természetként (natura naturans) előttünk születik meg.

4

Ez a kirándulás az általános-esztétikába azért volt elkerülhetetlen, mert az új, amelyet az érett Becher a német líra számára hoz (ama nemzetközi mozgolódáson belül, amelyről elöljáróban beszéltünk), éppen abban áll, hogy visszanyúl a művészet igazi elveihez, és a múlt mesterei által történt megvalósításukhoz; választ és cáfolatot ad ama embert, tömeget és formákat bomlasztó nihilista mozgalomra, amely az imperialista korszak irodalmán eluralkodott. De éppúgy, ahogy korábban a tartalom megvizsgálásakor láthattuk, ennek az egészségesebb idők hagyományaihoz és művészileg tökéletes életművekhez való visszanyúlásnak nincs a múltba-menekküléshez köze. Ha a harcos költészet a fasizmus emberellenes özönvize ellen hatékonnyá akar válni, úgy benne a vox humanának állandóan és mindenütt föl kell csendülni. Csak ha a humanitás költői alakban a nihilizmusnak ellenszegül, tud vitája is átütő erővel hatni. Ez az igazság a művészi formára éppúgy érvényes, mint a mű tartalmára; a kettő szétválaszthatatlan.

De lehetetlen, hogy az ember egy vox humanát birtokoljon és megcsen-

dítsen, ha gazdag kapcsolatai nincsenek a dolgokkal és emberekkel. A lényeges tartalom egyetemes visszaszerzése, amelyről korábban szóltunk, ezért nélkülözhetetlen előfeltétele a líra megújításának. Bechernél ez az út, mint láttuk, abban az irányban halad, hogy a természet és a társadalom minden tárgya olyan költői tárgyiasságot nyerjen, amely korunk döntő küzdelmében elfoglalt funkcióin keresztül mindenki számára érthető és jelentékeny, érzékileg és szellemileg egyaránt plasztikus. A költemény fönt elemzett kettős irányú dialektikája, mely alakja egységét és szilárd összetartottságát, mint műalkotást meghatározza, Bechernél a tárgyiasság lírai-érzékletes erejére van alapozva.

Hangsúlyozzuk: Bechernél. Mert még általános esztétikai vizsgálódásainknak is az volt itt a célja, hogy a becheri líra lényegét és sajátosságát megértessük, nem pedig az, hogy alkotásmódját, mint általános érvényű elvont példaképet szentté avassuk. Ezért csak röviden jegyezzük meg, hogy korunk legjelentősebb lírai alkotásai közül néhány, amely világirodalmi értelemben a líra megújulásának ugyanezt a tendenciáját képviseli — itt csak olyan költeményekre utalunk, mint Eluard ódája a szabadsághoz, mint Neruda Sztálingrádhoz írt szerelmes verse — minőségileg más alkotói feltételekből indul ki és minőségileg más eszközökkel találja meg a költemény lírai alkatának egységét.

Emellett a közös vonásokat sem szabad elfelejteni. Mert, hogy a legközelebbi múlt oly sok harci költeménye pufogott el a semmiben, merült gyorsan a feledésbe, lényegileg abból következik, hogy a rothadó kapitalista társadalom bomlasztó hatására a líra a tartalom egyetemlegességével együtt a költői megformálás egységét is elvesztette. A szimultaneizmus éppúgy színtiszta pótlószer volt a hiányzó egyetemesség számára, mint a költői-absztrakt politikai felfogás egysége a költemény alkatának egysége számára.

Ezen a közösségen belül azonban a jelentékeny mai költők igen különböző utakon járnak. Mit jelent mármost az, ha Bechernél különleges, rá jellemző kiindulópontként, lírája költői középpontjaként a megformált tárgyiasságot véljük fölfedezni? Ismeretes, hogy milyen örömet és serkentést jelentett Goethenek, amikor egyik kritikusa gondolkodását, mint „tárgyiast" jellemezte. Természetesen Goethe idevágó elmélkedései azonnal átterjednek költői produkciójára is, és Goethe egyetlen ismerőjét sem fogja meglepni, hogy a maga „tárgyias költészetéről" szólva a monda és a történelem nagy motívumainak általa végrehajtott földolgozásáról éppúgy beszélni kezd, mint az alkalmi költészet iránti hajlamáról. Számunkra azonban a legérdekesebb egy megjegyzés, amelyet valójában tudományos tevékenységéről ejt, s amely mégis, véleményünk szerint, épp a „tárgyias költészet" művészi sajátosságát világítja meg találóan. Goethe itt saját tudományos eljárását „levezetés"-nek nevezi, és a következőképpen jellemzi: „Nem nyugszom, amíg egy pregnáns pontot nem találok, amelyből sokminden levezethető, vagy méginkább, mely sokmindent önként magából kihoz és elémbe hord, és ilyenkor aztán fáradozva és megtermékenyülve, óvatosan és hűen látok munkához."

Azt hiszem: minden „tárgyias lírában", így Becherében is ez a fontos. Mert miben áll ez a goethei „levezetés"? Abban, hogy a költő olyan tárgyra bukkan, amely megjelenési módja révén érzékletesen plasztikus, lényegi

tartalmának sokfajta mozzanatához kapcsolódó vonatkozásai révén jelentős. Művészi munkája most már arra összpontosul, hogy engedje a tárgyat kibontakozni, azaz a költői élményt kiváltó tárgy minden érzékletes-erkölcsi mozzanatát dialektikus önmozgással, magából fejlessze ki, „vezesse le", éspedig úgy, hogy kibontakozása a tárgy érzékletes plasztikusságának egyidejű fokozását és a költői szubjektum magából kifejtett gondolatainak és érzéseinek állandó emelkedését és elmélyülését hozza magával. A költő szubjektivitása, alkotói aktivitása az objektív valóság visszatükröződésében teljességgel kiéli magát, azonban az a látszat keletkezik, mintha a tárgy bontotta volna ki lappangó tartalmi gazdagságát.

Hogy ne kelljen túlságosan elmerülni a részletekben, viszonylag egyszerű példát választok ki. Egy házat eltalál a bomba:

Rauchgeschwärzt von dem Brand,
Mitten im steinernen Sterben,
Stand eine Wand. Ein Scherben
Hing an der rauchschwarzen Wand:

Spiegel, leer und blind,
Von der Wand getragen,
Und wie von Tränen beschlagen
In dem nasskalten Wind.

Tűztől koromfeketén,
kőhalál közt kitartva,
fal állt. Cserép-roncs rajta,
a kormos fal közepén:

Tükör, üresen, vakon,
a faltól emelten,
mint kit a nyirkos szelekben
könny párája bevon.
(Eörsi István ford.)

Ez az első mind érzékileg, mind erkölcsileg igen erős benyomás most már az eredeti helyzet további fejlődése révén fokozódik; ebben az a jellemző Becher stílusa szempontjából, hogy élménye számára nem keres és talál a különböző tárgyakban kifejezési eszközt, mint más jelentős lírikusok, hanem energikusan rögzíti a kezdetkor megrajzolt képet, és rábírja, hogy minden belső fokozódást önmagából bocsásson szabadon. Így vezet a kép „magától" a költemény legbelsőbb politikai-eszmei tartalmához:

Wer in dem Spiegel je las,
Hat von dem Ende gelesen
Der gebrochenen Wesen
In dem brüchigen Glas.

Wer in den Spiegel je sah,
Sah die im Feuer Erstickten,
Die in den Spiegel noch blickten,
Kurz bevor es geschah.

Wer in den Spiegel geblickt,
Kann von dem Blick nicht mehr lassen,
Lässt ihn der Blick auch erblassen.
Wer in ihn blickt, der erschrickt

Vor dem sich spiegelnden Nichts
Einer Welt, die zersprungen . . .

Ki e tükröt olvasta,
az összezúzott valóság
végéről olvasott már
a tört üvegdarabba.

Ki e tükörbe meredt,
látott sok tűzbe-fúltat,
kik még bele-bámultak,
mielőtt az megesett . . .

Ki már e tükörbe nézett,
nem szabadul többé és
el is sápasztja e nézés,
Kik belenéznek, félnek

tükröződő semmijétől
egy szétpattant világnak . . .
(Eörsi István ford.)

Így változnak egy tükör cserepei „korunk tükörképévé". Jelkép, mondhatná valaki. Igen is, nem is. Igen, ha a „jelkép" szót klasszikus értelmében vesszük, ahogy ezt Goethe idejében használták, mint jelentékeny tárgyat (kapcsolatot, helyzetet stb.), amely mozzanatainak és kibontakozásának gazdagsága révén túlmutat önmagán, anélkül, hogy a saját érzékletes zártságát megszüntetné. Nem : a modern szimbolizmus értelmében, amely többnyire a régi allegóriát irracionalizálja, és foszlatja üres hangulatokká szét ; ahol a tartalom, az értelem nem a megformálandó tágyból ered, hanem a tárgy „alkalmából" — tőle lényegében idegen — asszociációk tömegével parttalanul árad a világba.

Itt a tárgy az érzéki látszat szerint magától válik jelentőssé, valójában a lényegével való dialektikus kölcsönös vonatkozása révén, ama emberileg, társadalmilag fontos, és gazdag mozzanatok révén, amelyek a költő lírai szubjektivitását belőle napvilágra hozzák. Egyrészt azonban ez a folyamat csak a kapcsolat formája szerint szubjektív. Valójában a tárgy objektíve is — „költészet előtti állapotban" tartalmazza ezeket a mozzanatokat ; nem magában véve, elszigetelten közvetlen megjelenési módjában, de mint a legkülönbözőbb emberi vonatkozások találkozási pontja és tárgya. Másrészt a lényegnek ez a keresése és megtalálása sohasem válik el a tárgytól : a költői aktivitás az emberi vonatkozásoknak éppen azt az összességét tükrözi vissza, amely a tárgyban találkozik, és éppen arra irányul, hogy teljességét energikusan a tárgyra összpontosítsa, a jelenség és a lényeg dialektikáját a mindennapi életen túl fokozza, s a lényeget csak úgy mutassa be, mint valamit, ami a tárgyon átdereng.

Így fordul e művészi szándék mind a naturalizmus ellen, amely semmilyen

válogatást a tárgyak közt jelentőségük súlya szerint nem ismer el, mind a romantikus formalizmus ellen, mely „érdekes", „hangulatos", exotikus tárgyak után kutat. Az objektív valóság elvont magán-valójának álláspontjáról tehát egy tetszésszerinti tárgy kiválthatja a lírikusnak ezt az aktivitását. Ez az önkényesség azonban puszta látszat. Mert a fontos emberi viszonyok összpontosulása a tárgyban minden önkényt megszüntet, és még a legegyszerűbb, legprózaiabb dolgot is költőileg jelentőssé tudja tenni, míg ha ez az alapfeltétel hiányzik, a legnagyszerűbb festői táj is költői ürességet eredményez.

Megkísérlem, hogy ezt a tényt ismét a legegyszerűbb példával világítsam meg. Egy költeményciklusban, melyet Becher élete döntő változásairól írt, az első változás kiváltó oka egy vajas zsemle. A kis Becher naponta egy vajas zsemlét vitt magával az iskolába; egyszer csak látja, hogy egy másik gyerek sóvár, éhes tekintettel figyeli, hogyan eszik — és hirtelen tudatára ébred a gazdag és a szegény közötti ellentétnek:

Und in dem Blick, der auf den Mund mir sah,
Und, mich verklagend, schien er mitzuessen,
War es geschehn — o Wunder, das geschah! —
O Blick des Hungernden mir unvergessen —

Die Welt sich schied. Welch ein Geschiedensein,
Darin ich haltlos stand — auf welcher Seite?
Und mit mir selber schien mich zu entzwein
Der Streit der Welt in seinem Widerstreite.

S a pillantásban, mely számra meredt,
s engem vádolva, mintha velem enne,
megtörtént — ó, csoda, hogy megesett! —
ó éhező szeme, sosem feledve —

A világ szétvált. Mily hasadt a lét,
amelyben ingok — melyik részen állva?
És úgy tűnt, engem is pártokra tép
az ellentmondásos világ viszálya.
(Eörsi István ford.)

Így válik a vajas-zsemle — nem véletlenül, nem önkényesen, de nem is valamiféle romantikus-szimbolista stilizálás segítségével — költői tárggyá. Mint minden igazi költői tárgy, ez is egy jelentős emberi helyzet, egy fontos emberi fejlődés költői tartalmának érzékletes kikristályosodása.

Az érthetőség kedvéért állandóan a legegyszerűbb példákat választottuk ki. Nem volna azonban nehéz bemutatni, hogy Becher az embert és az emberi vonatkozásokat közvetlenül ábrázoló, és ezért bonyolultabb költeményeit művészileg a „tárgyias költészet" ugyanezen elvei szerint alkotta meg, kezdve annál a versnél, amelyet az égő házban levő anyáról, vagy a férfiről írt, aki a legborzalmasabb kínvallatás közepette sem árulta el elvtársait, vagy amely a Hitler-katonáktól megölt három bajtársról szól, akik közül egyik sem volt hajlandó a másikat élve elásni, végezve a *Regények versben*nél, a három müncheni diáknál, akik megkísérelték, hogy ellenállást szervezzenek a fasizmussal szemben, vagy a hét fiúnál, akiket, mint Hitler katonáit, föláldoztak. És ugyan-

így be lehetne mutatni, hogy egy ilyen tárgyiasságnak éppen különös természete, azaz a benne mint gyújtópontban összegyűlt emberi vonatkozásoknak tartalma és módja, mennyisége és minősége határozza meg a költemény minden formális elemét, a hét fiú történetének változatokban és ellentétekben gazdag részletezését csakúgy, mint a három katonáról írott költemény lakonikus-balladai tónusát.

Magától értetődik, hogy Bechernek azokban a verseiben, amelyek közvetlenül vádolón a fasizmus ellen irányulnak, a „tárgyias költészet" ugyanazon törvényei uralkodnak, mint az itt tárgyaltakban, csakhogy a költői tárgyiasság másfajta tartalma egy neki megfelelő formát hoz létre; talán elég, ha a Mola tábornokról írott más összefüggésben idézett költeményre utalok. A „tárgyias költészet" Bechernél nem ellentéte a harcosnak, nem a harcos szellem elgyengülését, ellenkezőleg, mint ezt szintén más összefüggésben már bemutattuk, fokozódását bizonyítja; mert nemcsak a költő szubjektív gyűlölete és utálata fejeződik benne ki, hanem mindennek lázadása, ami emberi, és ez a lázadás rántja magával az emberekkel — a fönt leírt módon — összefüggő tárgyakat. Becher lírája azt a költői látszatot kelti — amely mögött mély és igaz világtörténelmi tartalom rejlik — hogy az egész emberi világmindenség, házaival és intézményeivel, utcáival és tájaival a hitleri embertelenség ellen szegül, és a szocialista humanizmus harmóniájában saját magához való hazatérését éli meg.

A tartalom egyetemessége és megjelenítésének érzékletes tárgyiassága közötti költőileg oly termékeny kapcsolatból csendül föl a vox humana Becher költészetében. Magas művészet ez, mert végső célkitűzésében többre törekszik, mint pusztán formális művészi kiteljesedésre. Nem véletlenség, hanem helyes felismerése egy valóságos veszélynek, amely napjainkban is fenyegeti a költészetet, hogy Becher, intésként maga és mások számára, prózai írásaiban mindig újra idézi Hölderlinnek ezeket a sorait:

Nämlich sie wollten stiften
Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber
Das Vaterländische von ihnen
Versäumet und erbärmlich ging
Das Griechenland, das schönste, zugrunde . . .

Alapítani akartak
egy hont a művészetnek. Ámde
hazájukat elhanyagolták,
s nyomorultul, szánalmasan
pusztult el Görögország, a legszebb . . .

(Eörsi István ford.)

(Természetesen Becher Hölderlin szavait abban az egyetemes jelentésben érti, ahogy mi németségének problémáját tárgyaltuk.)

Korunk a legnagyobb, a legdöntőbb harc kora, amelyet az emberiség valaha végigharcolt. Soha nem volt léte ennyire veszélyeztetve. Ugyanakkor azonban soha nem volt ilyen éber benne az önvédelem tudatossága. Korunk költőinek

magas hivatása, hogy vox humana-jukkal mindenkiben, a kapitalizmus által elcsúfított és eltorzított emberben is, fölébresszék az emberit, hogy eszét és érzéseit az imperializmus által napról napra tömegesen termelt ember-ellenesség mérgével szemben immunizálják. Becher nagy érdeme, hogy már hosszú ideje vezető poszton részt vesz e küzdelemben, hogy lírájának formai kiteljesedése ebben a harcban, azért a harcért hatékony fegyverré vált.

1951

A

Adler, Friedrich 363
Adler, Max 363, 373
A Felemelkedés 372, 373, 377, 383
A fiú csodakürtje (Des Knaben Wunderhorn) 44, 111, 138
Alexis, Willibald 9, 237
Alfieri, Vittorio gróf 76–77
Anzengruber, Ludwig 11
Aragon, Louis 5, 398
Ariosto, Ludovico 138, 250
Arisztofánesz 138
Arisztotelész 26
Arnim, Achim von 18, 22, 23, 33, 40, 146, 228
– A fiú csodakürtje (Des Knaben Wunderhorn) 44, 111, 138
Auerbach, Berthold 139, 154, 185
Augustus 76

B

Babeuf, François Noël 58, 59, 66
Bach, Johann Sebastian 406
Balzac, Honoré de 5, 7, 9, 38, 39, 83, 87, 108, 109, 116, 123, 125, 136, 151, 153, 154, 161, 168, 170, 171, 172, 176, 192, 208, 210, 222, 247, 248, 249, 251, 270, 283, 286, 315, 316, 352, 388
– Az ismeretlen mestermű (Chef d'oeuvre inconnu) 153, 172, 283
– Emberi színjáték (Comédie Humaine) 153, 170, 283
– Gambara 283
Barlach, Ernst 385
Bartels, Adolf 10, 115, 185, 209
Bassermann, Ernst 358
Baudelaire, Charles 18, 37, 70, 109, 199, 412
Bauer, Bruno
– A végítélet harsonája (Die Posaune des jüngsten Gericht) 94
Bäumler, Alfred 56, 69
Bebel, Ferdinand August 358
Becher, Johannes Robert 13, 356, 387–397, 398–422
– Búcsú (Abschied) 387–397, 408
– Michelangelo-szonett 406–407
– Regények versben 420
– Vers Mola tábornokról 407–408
Becker, Nikolaus 57
Beethoven, Ludwig van 289, 406
Benn, Gottfried 308
Berg, Leo 185
Bergson, Henri 291, 361
Bernstein, Eduard 363
Bethmann-Hollweg, Moritz August von 215
Bismarck, Otto Eduard Leopold 213, 214, 217, 239
Blake, William 311
Blanc, Louis 86
Blanqui, Adolphe Jèrôme 58, 59, 85
Blass, 365
Bloch, Ernst 262, 308, 394
Blücher, 363–364
Boccaccio, Giovanni 151
– Dekameron 156
Boisguillebert, Pierre le Pesant, Sieur de 124
Börne, Ludwig 79, 85, 86, 90, 95, 103, 111, 112, 114
Brahm, Otto 229
Brecht, Bert 5
Brentano, Bettina 43, 181
Brentano, Clemens 18, 22, 23, 40, 41, 44, 50, 76, 110
– A fiú csodakürtje (Des Knaben Wunderhorn) 44, 111, 138
Bruno, Giordano 283
Busch, Wilhelm 216
Büchner, Georg 17, 54–72, 222, 267, 268
– Catoról szóló gimnazista korabeli beszéde 57, 65
– Danton halála (Dantons Tod) 9, 55–57, 60–66, 67, 349
– Lenz 67
– Woyzeck 54, 66, 67
Büchner, Ludwig 140
Bürger, Gottfried August 111

C

Caldwell, Erskine 414
Campe, August 73
Cassirer, Ernst 20
Cervantes, Miguel de Saavedra 103, 145, 406
— Don Quijote 140
Chamisso, Adalbert
— Peter Schlemil 48, 261
Claudius, Matthias 45
Clausewitz, Karl von 334
Conrad, Joseph 309, 317
— Lord Jim 309
— Tajfun 309
Conrad, Michael Georg 185
Constant, Benjamin 5
Cotta, Georg 76, 77, 78

CS

Csehov, Anton Pavlovics 222, 388
Csernisevszkij, Nikolaj 59, 137, 204

D

Dante, Alighieri 92, 406
Däubel, Werner 20
Dickens, Charles 11, 109, 123, 125, 126, 136, 171, 176, 193, 194, 195, 199, 203, 204, 208, 270
— Dombey és fia (Dombey and Son) 193
— Kis Dorrit (Little Dorrit) 193
— Fekete ház (Bleak House) 193
— Nehéz idők (Hard Times) 193
— Ritkaságok boltja (The Old Curiosity Shop) 171
Diderot, Denis 102, 148
— Rameau unokaöccse (Le Neveu de Rameau) 209
Dilthey, Wilhelm 291, 359, 361
Dimitrov, Georgi 69
Dingelstedt, Franz von 101
Dobroljubov, Nikolaj Alexandrovics 59, 137, 178, 179
Dos Passos, John 394
Dosztojevszkij, Mihajlovics Fedor 7, 55, 69, 70, 72, 261, 286—287, 288
Droste-Hülshoff, Annette Elisabeth von
— Zsidóbükk (Die Judenbuche) 9

E

Ebbinghaus, Julius
— Relatív és abszolút idealizmus (Relativer und absoluter Idealismus) 359
Eckermann, Johann Peter 7, 276
Eliot, Thomas Stearns 310
Ehrenstein, Albert 378—379
Eichendorff, Josef Karl Freiherr von 40—53
— Durandei kastély (Das Schloss Durande) 44
— Egy semmirekellő életéből (Aus dem Leben eines Taugenichts) 40, 44, 47—49, 50, 51—52
— Eldorado 45
— Robert és Guiscard 44
— Sejtelem és jelenkor (Ahnung und Gegenwart) 42—43
Eluard, Paul 398, 417
Engels, Friedrich 10, 38, 41, 49, 66, 76, 82, 89, 93, 96, 106, 112, 121, 205, 222, 268, 339
— Kommunista kiáltvány 81
— Szent család 64
Ernst, Paul 10, 20

F

Feuerbach, Ludwig 95, 96, 125, 128, 134, 135, 137, 140, 141, 154, 174, 178, 269
Fichte, Johann Gottlieb 20, 359
Fielding, Henry 222
— Tom Jones 307
Flake, Otto 383
Flaubert, Gustave 5, 37, 70, 199, 225, 235, 241, 292, 307, 415
— Érzelmek iskolája (Education sentimentale) 199, 291, 309
— Madame Bovary 127, 241, 307
— Salambo 127
Flavius, Josephus 162
Fontane, Theodor 14, 146, 210—246, 255, 312
— Die Likedeeler 233—234
— Cecile 232
— Effi Briest 230, 231, 234, 240, 241, 242—245, 246, 255
— Helyrehozhatatlan (Unwiederbringlich) 225, 235, 236
— Jenny Treibel asszony (Frau Jenny Treibel) 225, 227—228, 232, 234
— Kvitt 235
— Mathilde Möhring 233
— Önéletrajza 226
— Petőfy gróf (Graf Petöfy) 235, 236
— Poggenpuhls 233
— Sach von Wuthenow 224, 239—240, 241, 242, 255
— Stechlin 226, 227, 234, 237—238
— Stine 228, 234—235, 241
— Tévelygések, zűrzavarok (Irrungen, Wirrungen) 226, 234, 240, 241, 242, 255

— Vándorlások a brandenburgi őrgrófságban (Wanderungen durch die Mark Brandenburg) 213, 220
— Vihar előtt (Vor dem Sturm) 233, 237
Fouque, Friedrich de la Motte 18, 33
Fourier, François Marie Charles 66
France, Anatole 5, 322
Freiligrath, Ferdinand 111, 127, 185, 224
Freud, Siegmund 280, 303
Freytag, Gustav 11, 110, 125, 185
Freytagbak, Gustave 225
Frigyes Vilmos, I. 239
Frigyes, II. 213, 239
Frigyes Vilmos, IV. 104

G

Ganghofer 362
Geibel, Emanuel 112, 212
Gentz, Friedrich 38, 40, 41, 77, 78
George, Stefan 112, 289, 362, 385, 406
Gerlach, Leopold von
— Emlékiratai (Denkwürdigkeiten) 212
Gide, André 310, 311
Glockner, Hermann 10
Gneisenau, August Wilhelm Anton Neithardt von 22, 23, 29, 237
Goebbels, Joseph 297, 384, 385
Goethe, Johann Wolfgang 6, 7, 10, 12, 13, 17, 21, 27, 31, 33, 34, 39, 42, 44, 45, 66, 67, 90, 103, 114, 121, 124, 138, 140, 146, 147, 151, 152, 169, 170, 171, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 192, 197, 198, 205, 224, 236, 241, 242, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 258, 260, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273—274, 276, 277, 278, 285, 286, 287, 290, 306, 320, 359, 396, 397, 406, 412, 415, 417, 419
— Egmont 61, 305—306
— Faust 50, 251, 272, 276, 278—279, 286, 290
— Götz von Berlichingen 8
— Hermann és Dorothea 126, 184
— Iphigenia 181—182
— Költészet és valóság (Dichtung und Wahrheit) 178
— Tasso 251, 273
— Vonzások és választások (Wahlverwandschaften) 236
— Werther 42, 47, 48, 251, 273
— Wilhelm Meister 8, 9, 42, 50, 138, 166, 168, 169, 172, 174, 178, 179, 180, 184, 196, 247, 248, 251, 272, 273, 274, 275, 278, 319
— Wilhelm Meister színpadi küldetése (Wilhelm Meisters theatralische Sendung) 166, 273
Gogolj, Nikoláj Vasziljevics 35
Goncsárov, Ivan Alexandrovics 178, 235, 236
Gorkij, Maxim 5, 13, 138, 177, 268, 336, 388, 406
Gotthelf, Jeremias 127, 133, 138, 142, 154, 157, 163, 178
Görres, Johannes Joseph 40, 41
Grabbe, Christian Dietrich
— Napóleon 9
Graf, Oskar Maria
— Anton Sittinger 209
Grenzboten 185
Grillparzer, Franz
— Libussa 27
Guizot, François Pierre Guillaume 76
Gundolf, Friedrich 17, 34, 54, 67
Gusserow, Adolf 132
Gutzkow, Karl 11, 58, 59, 63, 74, 125, 127, 147, 185
— Uriel Acosta 9

H

Hamann, Johann Georg 396
Hamsun, Knut 261
Hardenberg, Karl August 20, 22, 38
Hardt, J. 185
Hasenclever, Walter 376
— A fiú (Der Sohn) 380—381
Hauptmann, Gerhard 223, 229
— Békeünnep (Friedenfest) 381
— Emanuel Quint 12
Haym, Rudolf 359
Haynau, Julius Jakob 132
Hebbel, Friedrich 5, 11, 25, 27, 29, 35, 36, 37, 108, 127, 135, 139, 161, 162, 163, 164, 180, 185
— Gygész és gyűrűje (Gyges und sein Ring) 27
— Herodes és Marianne 162
— Judit 9
— Maria Magdalena 8, 9
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 7, 13, 21, 66, 88, 90, 93—95, 96, 106—107, 108, 114, 124, 158, 168, 179, 202, 205, 249, 256, 257, 269, 357, 359
— A szellem fenomenológiája (Phenomenologie des Geistes) 50, 257
Heidegger, Martin 55, 70, 280, 291
Heine, Heinrich 8, 10, 11, 38, 45, 47, 66, 67, 73—121, 123, 124, 135, 147, 207, 267, 268, 279, 407, 415
— A kevlaari búcsú (Die Wahlfahrt von Kevlaar) 111
— A tendencia (Die Tendenz) 112—113

— Atta Troll 90, 109, 113
— Bacharachi rabbi (Rabbi von Bacharach) 109
— Bimini 118
— Dalok könyve (Buch der Lieder) 92
— I. Károly 119—121
— Ludwig Börne, emlékirat (Eine Denkschrift) 74, 90, 113
— Lutetia 88, 90, 92
— Most hová? 101
— Németország, téli mese (Deutschland, ein Wintermärchen) 85, 90, 105, 109, 113, 119, 132
— Romanzero 97, 100, 117
— Takácsdal (Die Schlesischen Weber) 90, 119
— Útiképek (Reisebilder) 9, 82, 84, 106, 109
— Vallomásai (memoárjai) 75, 82, 93, 94, 97, 103, 117
— Vándorpatkányok (Die Wanderratten) 87, 91
— William Ratcliff 82
Heine, Karl 75
Heine, Salomon 74
Heinzen, Karl Peter 82
Helvetius, Claude Adrien 20, 62, 64
Hemmingway, Ernest 309, 310, 317
— Az öregember és a tenger (The Old Man and the See) 309
Herder, Johann Gottfried 44, 273
Herwegh, Georg 101, 111, 112, 211, 212
— A költőkhöz (An die Dichter) 226
Herzog, Wilhelm 365
Hettner, Hermann 133, 139, 165, 166, 167, 185, 205, 359
— A modern dráma (Das moderne Drama) 160
Heyse, Paul 147, 212, 224, 229
Hiller, Kurt 361, 367, 375—376
— Az unalom bölcsessége (Die Weisheit der Langweile) 362
— Egy német udvarház 368—369
— Főrendiházi tervezet 375
Hirschfeld, Georg
— Anyák (Die Mütter) 381
Hitler, Adolf 263, 265, 293, 296, 297, 298, 303, 420
Hoddis, van 365
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 5, 8, 47, 48, 111, 124, 151, 204, 207, 209, 261, 317
— Serapion testvérek (Die Serapion-Brüder) 156
Hofmansthal, Hugo von
— Chandos levele (Chandos-Brief) 223
— Elektra 28
Holbach, Paul Heinrich Dietrich 62
Homérosz 56, 138, 250, 251
Horatius, Quintus Flaccus 76
Hölderlin, Friedrich 17, 54, 70, 267, 268, 303, 406, 421
Husserl, Edmund 359, 360

I

Ibsen, Henrik 29, 36, 37, 180, 201, 218, 223, 228—230, 247
— Hedda Gabler 119
— Kis Eyolf 229
— Peer Gynt 201
— Vadkacsa 229
Immermann, Karl Lebrecht 78, 80, 109, 124, 125
— Münchhausen 9, 124

J

Jakobsen, Jens Peter, 70, 102, 141, 235
Jaurès, Jean 60
Jérôme, Bonaparte 188
Johst, Hanns 364
Jonson, Ben 206
József Attila 398
Joyce, James 309, 310, 394
— Ulysess 309

K

Kaiser, Georg
— Reggeltől éjfélig (Von Morgen bis Mitternacht) 378
Kant, Immanuel 20, 21, 22, 251, 359, 363
Károly Ágost 179
Kautsky, Karl 370, 371, 373, 374
Keller, Gottfried 11, 12, 122—184, 185, 198, 202, 204, 208, 209, 228, 232, 242, 248, 251, 252, 261, 317, 406
— A három igazságos fésűkészítő (Die drei gerechten Kammacher) 144, 146, 159
— A hét igazak zászlaja (Das Fähnlein der sieben Aufrechten) 155, 157—158, 159, 183
— A maga szerencséjének kovácsa (Der Schmied seines Glückes) 146, 159
— Amrainné és a legkisebb fia (Frau Regel Amrain und ihr Jüngster) 149, 157
— A mütyürkék (Die Berlocken) 156
— A szegény bárónő (Die arme Baronin) 147, 156
— A szellemlátók (Die Geisterseher) 156
— A Mythensteinnél 161

— Az elveszett nevetés (Das verlorene Lachen) 128, 155, 157, 176
— Dietegen 157
— Duzzogó Pongrác (Pankraz, der Schmöller) 142
— Don Correra 156
— Egy balga szűzről (Von einer törichten Jungfrau) 156
— Epigramma (Das Sinngedicht) 145, 155—156
— Falusi Romeo és Júlia (Romeo und Julia auf dem Dorfe) 139, 152
— Martin Salander 128, 145, 149, 176, 183, 270
— Regine 156
— Ruha teszi az embert (Kleider machen Leute) 144, 159
— Seldwylai emberek (Die Leute von Seldwyla) 154—155, 156, 176
— Szerelmes levelek, amelyekkel visszaéltek (Die missbrauchten Liebesbriefe) 147
— Therese 161, 163
— Tükör, a cica, mese (Spiegel, das Kätzchen, Ein Märchen) 140, 317
— Zöld Henrik (Der grüne Heinrich) 129, 130, 131, 134, 135, 138, 141, 142, 145, 148, 165—168, 169—175, 178, 182—183, 231
— Zürichi novellák (Züricher Novellen) 155
Kielland, Alexander 223
Kierkegaard, Sören 55, 69, 72
Klages, Ludwig 69, 70
Kleist, Heinrich von 7, 11, 17—39, 56, 260
— Amphitryon 27, 28, 35, 37
— A Schroffenstein család (Die Familie Schroffenstein) 18, 24, 25, 27
— A széttört korsó (Der zerbrochene Krug) 32, 34—35, 38
— Eljegyzés San Domingóban (Die Verlobung in San Domingo) 35
— Friedrich, homburgi herceg (Prinz Friedrich von Homburg) 8, 23, 29, 31, 32, 38, 240
— Hermann csatája (Hermannsschlacht) 8, 19, 22, 29, 38
— Kätchen von Heilbronn 27, 31, 33, 34, 35
— Kohlhaas Mihály (Michael Kohlhaas) 8, 32—34, 35, 38
— Penthesilea 27, 28—29, 30, 33, 34, 35, 36, 37
— Robert Giuscard 8, 26, 27, 34
Kleist, Marie von 18, 23
Kleist, Ulrike von 20
Knebel, Karl Ludwig 6
Körner, Theodor 36, 104
Kraus, Karl 115

L

Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de 5
Lafargue, Paul 231
— A lustaságra való jog 50
Lajos Fülöp 76, 84, 86, 88
Lamartine, Alphonse de 86
Lamennais, Hughes Felicité Robert de 95
Lassalle, Ferdinand 112, 218
— Sickingen 276, 278
Laube, Heinrich 77, 78
Lauff, Josef von 362
Leibniz, Gottfried Wilhelm 123, 124
Lenau, Nikolaus Niembsch von Strehlenau 70—71
— Albigensek (Die Albigenser) 71
Lenin, Vladimir Iljics 15, 38, 68, 121, 204, 337, 350, 355, 370, 374, 382
— A maradi Európa és a haladó Ázsia 362
— A proletárforradalom és a renegát Kautsky 374
— Az opportunizmus és a II. Internacionálé csődje 370, 382
Leo, X. 95
Leonhardt, Rudolf
— Tevékeny szellem (Tätiger Geist) 363
Lepel, Bernhard von 212, 214, 215
Lesage, Alain René
— Gil Blas 307
Lessing, Gotthold Ephraim 8, 10, 13, 17, 123, 145, 148, 154, 256, 268, 279
— Bölcs Náthán (Nathan der Weise) 8
— Emilia Galotti 9
— Minna von Barnhelm 8
Levin, Rahel (Rahel Varnhagen von Ense) 76, 82, 181
Lewald, Fanny 97
Lewis Sinclair
— Martin Arrowsmith 168
Lichtenstein, Alfred 365
Lienhard, Friedrich 185
Lindau, Paul 125
Lipps, Theodor 366
Ludendorff, Erich 341
Ludwig, Otto 125, 162
Lukács György
— A történelmi regény 5
— Goethe és kora 5
Luther, Marton 33, 95, 205, 239, 410

M

Mach, Ernst 363, 382
Maeterlinck, Maurice 380
Mandeville, Bernard de 144

Mann, Heinrich 5, 13, 238, 362, 364, 388
— Az alattvaló (Der Untertan) 127, 388
— IV. Henrik király ifjúsága (die Jugend des Königs Henri Quatre) 276, 322, 325—326
Mann, Thomas 14, 53, 210, 211, 212, 228, 233, 238, 247—269, 270—304, 305—331, 353
— A kiválasztott (Der Erwählte) 315, 316, 317
— A megtévesztett (Die Betrogene) 315, 316, 317
— A ruhásszekrény (Der Kleiderschrank) 313
— A szélhámos Félix Krull vallomásai (Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull) 305, 318, 319, 320—321, 323—325, 326, 327—330, 331
— A vasúti szerencsétlenség (Das Eisenbalmunglück) 255
— Az elcserélt fejek (Vertäuschte Köpfe) 315
— Bajazzo 252, 274, 320, 327
— Buddenbrook-ház (Die Buddenbrooks) 249, 252—253, 254, 270, 291, 311, 312—313, 321
— Cornelius professzor 274
— Doktor Faustus 270, 272, 278—290, 294—304, 310, 311, 318, 319, 322, 323
— Doktor Faustus keletkezése (Entstehung des Doktor Faustus) 309
— Egy nem-politizáló elmélkedései (Betrachtungen eines Unpolitischen) 256, 321
— Friedmann úr, a törpe (Der kleine Herr Friedmann) 315
— Goethe mint a polgári korszak fontos reprezentánsa 265—266
— Halál Velencében (Der Tod in Wenedig) 240, 253, 254, 255, 273, 274, 312—313, 318, 319, 320, 321
— József és testvérei (Joseph und seine Brüder) 266, 270, 272, 273, 274—278, 310, 314—315, 318, 319, 322, 323, 324—326, 330
— József, a kenyéradó (Joseph der Ernährer) 315, 324
— Királyi fenség (Königliche Hoheit) 254—255, 261—262, 313
— Lotte Weimarban (Lotte in Weimar) 265, 322
— Mario és a varázsló (Mario und der Zauberer) 262, 274, 300, 321
— Nehéz órán (Schwere Stunde) 267
— Platon 267
— Rendetlenség és kora bánat (Unordnung und frühes Leid) 262—263
— Tonio Kröger 20, 253—254, 268, 273, 279, 287, 288, 318, 353
— Tristan 274
— Varázshegy (Der Zauberberg) 256, 260—262, 263—264, 267, 274, 293—294, 299, 310, 314, 321
Manteuffel, Otto Theodor 214, 215
Manzoni, Alessandro 6
Martin du Gard, Roger 5, 323
Marwitz, Friedrich August Ludwig von 237
Marx, Karl 5, 6, 7, 29, 49, 50, 62, 64, 66, 76, 79, 80, 81, 82, 86, 90, 93, 94, 96, 102, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 121, 124, 192, 205, 222, 267, 268, 302, 303, 304, 307, 312, 316
— Kommunista Kiáltvány 81
— Szent család 64
Mehring, Franz 17, 39, 185, 202
Meissner, Alfred 78, 97, 99, 100
Menzel, Wolfgang 86, 103, 111
Metternich, Klemens herceg 77
Meyer, Konrad Ferdinand 11, 135, 143, 156, 157, 236
— A szent (Der Heilige) 156
Michaelis, Caroline 181
Michels, Robert 363
Miquel, Johannes von 214
Mirabeau, Honoré Riquetti comte de 187, 238
Mirat, Mathilde 97
Mola, Emilio 421
Molière, Jean Baptiste Poquelin 35, 37, 145
— Embergyűlölő (Misantrophe) 145
Mörike, Eduard 53, 110, 121, 268
Mussolini, Benito 277, 296
Müller, Adam 18, 22, 38, 40, 41
Müller, Wilhelm 110, 111

N

Nadler, Josef 185, 209
Napóleon, I. 7, 20, 22, 23, 27, 82, 83, 84, 90, 93, 104, 114, 256, 257, 271, 273
Napóleon, III. 132
Német—Francia Évkönyvek 5, 80, 94, 110
Neruda, Pablo 398, 417
Nietzsche, Friedrich 13, 28, 36, 55, 68, 69, 108—109, 127, 249, 259, 261, 268, 280, 289, 303, 316, 359, 369, 382
— A hatalom akarása (Wille zur Macht) 365
Nolde, Emil 385
Novalis, Friedrich von Hardenburg 42, 46, 47, 306

O

Ossietzky, Karl von 261
Otten, Karl 373

P

Pareto, Vilfredo 369
Patow, Robert Freiherr von 215
Paul, Jean 126, 138, 202, 205, 207
Périer, Casimir 78, 83
Petty, Sir William 124
Pfeiffer, Arthur 55
— Georg Büchner. A démonikus és a drámai történetének mivoltáról. (Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte des Dämonischen und Dramatischen) 54, 55—56, 67, 68, 70
Pfemfert, Franz 382
Pfizer, Gustav 115
Picard, Max 372, 377, 381, 382
— Expresszionizmus 372
Pindarosz 273
Pinthus, Kurt 365, 367, 372, 373, 377, 378, 381
— Előszó a Menschheitsdämmerung-antológiához 365
Platen, August Graf von Hallermünde 111, 112, 147
Platon 10
— Lakoma 312
Poe, Edgar Allan 18
Pontoppidan, Henrik 235
Proudhon, Pierre Joseph 60, 88
Puskin, Alekszandr 5, 34, 182, 268, 308
— Borisz Godunov 31

R

Raabe, Wilhelm Jakob Corvinus 11, 12, 123, 126, 136, 185—209, 215, 217, 238, 252, 279, 295
— Abu Telfan 187, 188, 191, 192, 193, 196, 205, 206
— A bützowi libák (Die Gänse von Bützow) 187
— A három toll 194, 196, 206
— Alterhausen 198
— A Sperling utca krónikája (Die Chronik der Sperlingsgasse) 185, 187, 188, 196
— Az éhenkórász lelkész (Der Hungerpastor) 185, 187—188, 206
— Az öreg Proteus (Von alten Proteus) 201
— Christian Pechlin 191
— Der Dräumling (Az álmodozó) 197
— Der Schüdderrump 188, 196, 203
— Egy tavasz (Ein Frühling) 190, 194, 196
— Emberek az erdőben (Die Leute aus den Walde) 188, 193, 196
— Fabian és Sebastian 199
— Guttmann utazásai (Guttmanns Reisen) 188, 203
— Hastenbeck 187
— Horacker 190—191
— Lugaui kolostor (Kloster Lugau) 195
— Pfister malma 197, 198
— Régi fészkek (Alte Nester) 196, 198, 201
— Stopfkuchen 191, 198, 207
— Úristenünk irodája (Unseres Herrgotts Kanzelei) 204
— Villa Schönow 197, 201
— Vogelsang aktái (Die Akten des Vogelsangs) 198, 201
Rabelais, François 302
Racine, Jean 182
— Britannicus 162
Radbruch, G. 365
Ranke, Leopold von 358
Rathenau, Walther 255, 360, 364
Reinhard, Karl Friedrich gróf 271
Reuter, Fritz 11, 125—126, 136, 138, 145, 185
Ricardo, David 59, 124
Richelieu, Armand Jean Duplessis herceg 84
Rickert, Heinrich 359
Riemenschneider, Pillmann 406
Robert, Ludwig 107
— Pávián 107
Robespierre, Maximilien de 84, 86, 149, 267, 302
Rolland, Romain 322
Rosenberg, Alfred 382, 386
Rotschild, Mayer Anselm 84
Rousseau, Jean Jacques 20, 77, 129, 130, 131, 134, 137, 145, 260
— Társadalmi szerződés (Le Contrat Social) 130
Rubiner, Ludwig 365, 373
— Az erőszaknélküliek (Die Gewaltlosen) 373
— Utószó Az emberiség bajtársai (Kameraden der Menschheit) című antológiához 365
Ruge, Marx Arnold 103, 112
— Sirató ének 201

S

Saint-Just, Antoine 96, 267
Saint-Simon, Louis de Rouvroy 89, 90, 95
Sand, George 180
Sartre, Paul 291
Schardt 385
Scharnhorst, Gerhard Johann David von 22, 23, 29, 237, 260
Scheler, Max 360
Schelling, Friedrich Wilhelm Josef 7, 56, 196, 249

Schickele, René 374
Schiller, Friedrich 6, 7, 10, 17, 20, 21, 25, 31, 47, 48, 52, 124, 132, 174, 180, 205, 217, 241, 247, 250, 251, 258, 267, 276, 278
— Az orleansi szűz (Die Jungfrau von Orleans) 8
— Ármány és szerelem (Kabale und Liebe) 8, 9
— Don Carlos 8
— Fiesco 8
— Maria Stuart 8
— Messinai menyasszony (Die Braut von Messina) 25, 27
— Tell Vilmos 129
— Wallenstein 25
— Wallenstein tábora (Wallensteins Lager) 61
Schlegel, August Wilhelm 42, 111
Schlegel, Friedrich 7, 40, 50, 51, 106
— Idill a henyélésről 50
— Lucinda 50
Schleiermacher, Friedrich 40
Schlenther, Paul 229
Schmidt, Konrad 363
Schopenhauer, Arthur 13, 55, 68, 69, 123, 191, 249, 250, 261, 268, 303
Scott, Walter 33, 181, 224, 291
— Mid-Lothian szíve (Heart of Mid-Lothian) 224
— Rob Roy 7
Seghers, Anna 5, 13
Shakespeare, William 26, 27, 31, 56, 60, 61, 64, 66, 67, 89, 103, 138, 139, 142—143, 145, 161, 181, 182, 206, 224, 268, 303, 304, 315
— Hamlet 303
— Lear 303
— Romeo és Julia 24
Shaw, George Bernard 36, 288
Simmel, Georg 359, 360, 361
— A pénz filozófiája (Philosophie des Geldes) 364
Sismondi, Jean Charles 124
Slochower, H. 273
Smith, Adam 20
Smolett, Tobias George
— Moll Flanders 307
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 106, 107, 116
Somlo, F. 365
Sophokles
- Oidipusz 26
Sorel, Georges 60, 363, 369
Spann, Othmar 382
Spengler, Oswald 69, 280, 382
Spielhagen, Friedrich 11, 125, 185
Spinoza, Baruch de 103, 283
Stahr, Adolf 97
Staudinger, Aloys 363
Steffens, Henrik 40
Stein, Charlotte von 179
Stein, Friedrich Karl báró 22, 29, 260
Stendhal, Henri Beyle 5, 7, 156, 168, 171, 192, 210, 222, 352, 388
Sterne, Laurence 126, 202, 205
— Tristram Shandy 205, 209
Sternheim, Karl 378
Stifter, Adalbert 127
Storm, Theodor 11, 12, 45, 53, 128, 136, 145, 147, 156, 157, 212, 224, 229, 259
Streicher, Julius 69
Strindberg, August 25, 28, 36, 55, 67, 288
Sue, Eugen 11
Swift, Jonathan 123, 222

SZ

Szaltikov-Scsedrin, Jevgráfovics Mihail 7, 388
Sztálin, Joszif Visszárionovics 121

T

Tasso, Torquato 181, 182
Thackeray, William Makepeace 225, 230, 231, 235
— A virginiaiak (The Virginians) 225
Tieck, Ludwig 44, 106, 137, 151, 152, 153
— Phantasus 156
Tiziano, Vecellio 66, 95
Toller, Ernst 376
Tolsztoj, Lev Nikolajevics 7, 38, 39, 158, 174, 177, 208, 222, 232, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 269, 270, 305, 319—320, 375, 388, 406
— Anna Karenina 241, 246
— Feltámadás 249, 307
— Háború és béke 168, 169, 291
— Régiségbolt 249
Treitschke, Heinrich 17, 54, 358
Troeltsch, Ernst 255
Turgenyev, Ivan Szergejevics 70, 178, 235

U

Uhland, Ludwig 104, 106

V

Vaihinger, Hans
— A „Mintha" filozófiája (Die Philosophie des „Als ob") 359

Vanini, Lucilio 102
Varnhagen, Ense Karl August von 76, 78, 82, 167
Varnhagen, Rahel von 76, 82, 181
Viëtor, Karl 55
— A hősi pesszimizmus tragédiája (Die Tragödie des heldischen Pessimismus) 54, 55, 56, 68
Vilmos, II. 217, 361, 362, 387
Vischer, Friedrich Theodor 104, 167, 176, 185
Vogelweide, Walter von der 385
Vogt, Karl 140
Voltaire, François Marie Arouet de 20, 76—77, 123

W

Wagner, Richard 11, 36—37, 127, 135, 160, 161, 162, 163, 249, 256, 257, 268, 303
— Bolygó hollandi (Der fliegende Holländer) 119
— Tannhäuser 119
Walden, Herwarth 382—383
— Bevezetés az Expresszionista költészet (Expressionistische Dichtung) című antológiához 382—383
Weber, Max 255, 375
Wedekind, Frank
— A föld szelleme (Erdgeist) 28
— Pandora szelencéje (Die Büchse der Pandora) 28
Weerth, George 112, 121
Weidig, Friedrich Ludwig 57
Wellington, Arthur Wellesley 84
Werfel, Franz 364, 375, 376, 378
— A keresztény küldetés. Nyílt levél Kurt Hillerhez (Die christliche Sendung. Offener Brief an Kurt Hiller) 375
— Forradalmi felhívás (Revolutionsaufruf) 375
Werner, Zacharias 25
Wieland, Christoph Martin 31
Wienbarg, Ludolf Christian 80, 114
Winckelmann, Johann 13
Windelband, Wilhelm 359
— A hegelianizmus megújulása (Die Erneuerung des Hegelianismus) 359
Wolfenstein, Alfred 384
Woolf, Virginia 311
Worringer, Wilhelm 355, 356, 366—367, 377, 381
— Absztrakció és beleélés (Abstraktion und Einfühlung) 366

Z

Zola, Emile 5, 224, 225, 231
— Összeomlás (La Débâcle) 333
Zweig, Arnold 13, 57, 332—354, 388
— Az ifjúság felvonulása (Aufmarsch der Jugend) 332
— Claudia-novellák (Novellen um Claudia) 352
— Egy király kinevezése (Entsetzung eines Königs) 351
— Fiatal asszony 1914-ben (Junge Frau von 1914) 350, 352
— Grisa őrmester (Der Streit um den Sergeanten Grischa) 335, 350, 351
— Igazság és hazugság (Wahrheit und Lüge) 332
— Jobb idők felé (In eine bessere Zeit) 332
— Verdun iskolája (Erziehung von Verdun) 209, 334, 351
— Verdun-ciklus 332—354

ÚJSÁGOK, FOLYÓIRATOK, ÉVKÖNYVEK, ANTOLÓGIÁK ÉS ÍRÓI EGYESÜLETEK MUTATÓJA

Augsburger Allgemeine Zeitung 76, 77
Berliner Abendblätter 18, 22, 23, 38
Deutsch—Französischen Jahrbüchern (Német—Francia Évkönyvek) 5, 80, 94, 110
Erhebung, Die (A Felemelkedés) — antológia — 372, 373, 377, 383
Expressionistische Dichtung (Expresszionista Költészet) — antológia — 383
Gemeinschaft, Die (A Közösség) 365
Grenzboten 185
Hallische Jahrbücher 77
Hessische Landbote 57
Kameraden der Menschheit (Az emberiség bajtársai) — antológia — 356
Kondor, Der (A Keselyű) — antológia — 361
Kreuzzeitung 214, 215
Künstlerische Zeitfragen 355
Menschheitsdämmerung (Az Emberiség Alkonya) — antológia — 365, 373, 375, 376
Moniteur 85
Preussische Jahrbücher (Porosz Évkönyvek) 370
Rheinische Zeitung 77
Tunnel, Der (Az Alagút) — berlini íróegyesület — 212
Vossische Zeitung 214
Ziel, Das 364, 375
Ziel-Jahrbuch 363, 364, 368

TARTALOM

Előszó (Fordította: Krassó Miklós) 5

Heinrich von Kleist tragédiája (Fordította: Bródy Ferenc)..... 17

Eichendorff (Fordította: Eörsi István) 40

A fasiszta módra meghamisított és az igazi Georg Büchner (Fordította: Krassó Miklós) 54

Heine mint nemzeti költő (Fordította: Lányi Viktor)..... 73

Gottfried Keller (Fordította: Bródy Ferenc)..... 123

Wilhelm Raabe (Fordította: Krassó Miklós)..... 186

Az öreg Fontane (Fordította: Eörsi István) 211

Thomas Mann

A polgár nyomában (Fordította: Eörsi István)..... 248

A modern művészet tragédiája (Fordította: Gáspár Endre)..... 271

A játékosság és ami mögötte van (Fordította: Krassó Miklós)..... 306

Arnold Zweig regényciklusa az 1914—1918-as imperialista háborúról (Fordította: Krassó Miklós) 333

Az expresszionizmus „nagysága és bukása" (Fordította: Krassó Miklós).... 356

Johannes R. Becher

„Búcsú" (Fordította: Eörsi István)..... 388

Politikai pártosság és költői kiteljesedés (Fordította: Eörsi István) 399

Név- és címmutató..... 425

Újságok, folyóiratok, évkönyvek, antológiák és írói egyesületek mutatója..... 434

Felelős kiadó a Szépirodalmi Könyvkiadó igazgatója. A szerkesztésért felel: Domokos Mátyás. Műszaki vezető: Farkas Imre. A címlap Kálmán Klára műve. Ez a könyv az MNOSZ 5601-54 és 5602-50 Á szabványok szerint készült. A könyv terjedelme: 38,15 (A/5) iv. Megjelent 4000 példányban. — I-554046 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)